La Peinture

en Basse-Provence à Nice et en Ligurie

Depuis le commencement du Quatorzième siècle jusqu'au milieu du Seizième.

PAR

Thomas BENSA

CONSERVATEUR-ADJOINT DU MUSÉE MUNICIPAL DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE NICE

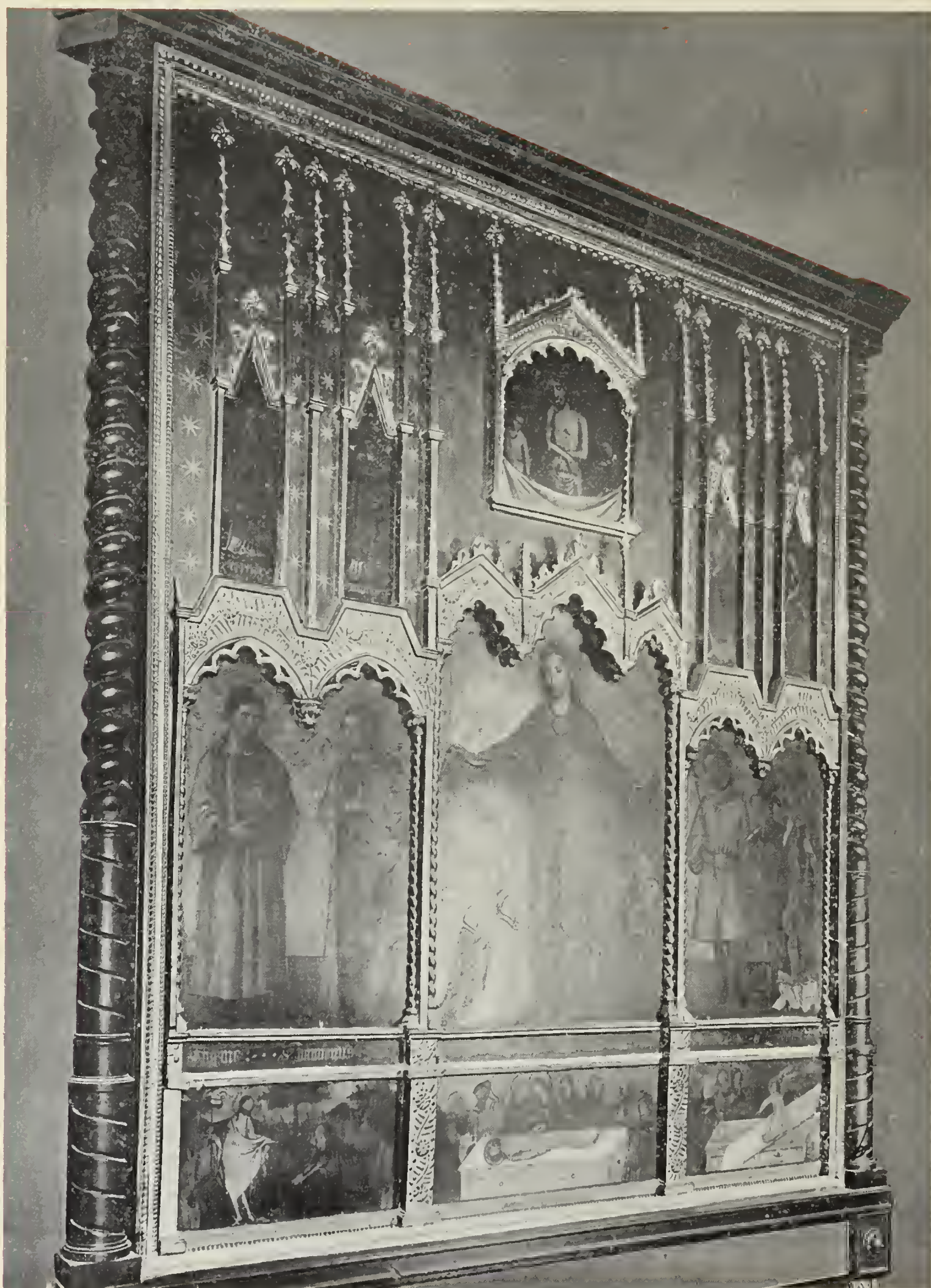


La Peinture

en Basse-Provence

à Nice et en Ligurie.





LA VIERGE DE MISÉRICORDE

PAR JEAN MIRALHETI

(Eglise des Pénitents noirs, à Nice)

La Peinture



en Basse-Provence à Nice et en Ligurie

Depuis le commencement du Quatorzième siècle jusqu'au milieu du Seizième.



PAR

Thomas BENSA

CONSERVATEUR-ADJOINT DU MUSÉE MUNICIPAL DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE NICE



Lettre-Préface

Roquebrune, 18 Janvier 1909.

CHER MONSIEUR BENSA,

ous me demandez de présenter votre livre au lecteur : je le fais bien volontiers, en le priant, toutefois, d'excuser ma trop réelle incompétence. Je n'ai d'autre titre à lui recommander votre si remarquable étude qu'une commune admiration pour les œuvres que vous mettez à leur rang et à leur place dans le développement de l'art français.

J'avais été touché par les belles peintures de Cimiez; mais, c'est vous qui m'avez fait voir la *Vierge de la Miséricorde*. C'est à vous que je dois cette connaissance, bien superficielle, hélas! de l'école, vraiment remarquable, qui a fleuri à Nice et dans la région, aux XVe et XVIe siècles.

Ce qui ressort de votre ouvrage, Monsieur, c'est que les origines de cette école sont provençales et par conséquent françaises. Il venait de Montpellier, il avait travaillé à Marseille et probablement à Avignon, ce Miralheti [1] ou Jean Miralhet [2] qui a

(1) Avez-vous remarqué combien ce nom se rapproche du qualificatif, plusieurs fois cité dans Barthélemy, de *Miralherius* (v. p. 30), verrier, peintre en vitraux ?

(2) Voir les actes publiés par le Docteur Barthélemy (p. 34).

laissé, dans une chapelle de Nice, cette pièce surprenante, dont la beauté indiscutable ne se laisse dépasser, peut-être, par aucune œuvre peinte, à la même époque, soit en Italie, soit dans les Flandres. Il l'achevait et la signait en 1449. Mais, on sait qu'il travaillait à une *Annonciation*, à Marseille, dès 1432. Voilà, donc, un vrai primitif français, presqu'un inconnu; et c'est un maître!

Elle est française, cette figure d'une naïveté si touchante, d'une bonté si tendre et si gaie, vraiment consolatrice et vraiment pleine de grâces, près de laquelle, dans un élan de foi, d'amour et de confiance se pressent tous ces personnages implorants, qui sont certainement, pour la plupart, des portraits de Niçois, des confrères de cette œuvre de la Miséricorde qui a subsisté jusqu'à nos jours, comme pour veiller à la conservation d'une œuvre unique et forte, témoignage des émotions pieuses qui ont inspiré l'artiste.

Tout cela est d'un caractère si franchement local qu'on ne saurait où rechercher d'autres origines. Est-ce par la Ligurie qu'une influence italienne se serait glissée jusqu'ici ? Vous connaissez le jugement de Burckhardt, précisant un fait que les divers noms cités par Alizeri n'ont pas modifié : « A Gênes, à cette date, (début du XVe siècle), il ne semble pas que la peinture ait existé. »

Elle florissait à Lyon, à Avignon, à Marseille, à Aix. Les sujets du roi d'Arles, les sujets du roi de France venaient de la Picardie, de la Bourgogne, de la Champagne, d'Orléans, de Paris, ils venaient de Toulouse, de Montpellier, pour s'instruire ou apporter leurs propres enseignements dans cette active et splendide Provence.

Les Italiens y venaient aussi, il est vrai, mais à leur rang et à leur place; et ils emportaient plus, peut-être, qu'ils n'apportaient. Ainsi s'était créée, sous des influences diverses, cette école de peinture dont les beaux travaux de l'abbé Requin ont précisé l'état civil et qui commence à se dégager comme une sœur non indigne des écoles d'architecture et de sculpture françaises au Moyen Age.

M. Lafenestre a indiqué ses principaux caractères dans une page qui s'adapte d'une manière frappante, à ceux de vos propres maîtres : « Il n'est point, ici un tableau, dit-il, en parlant de l'Exposition des Primitifs français, qui, par l'ensemble et la facture, ne porte la marque de son origine et n'atteste une assimilation spontanée et libre d'éléments divers amalgamés, transformés, vivifiés par un esprit local de simplification à la fois plus clair que l'esprit flamand et moins traditionnel que l'esprit italien; et par une émotion simple, profonde, humaine, devant les réalités de la nature et de la vie, qui se distingue encore de l'analyse à outrance des septentrionaux, et de la vision sommaire, plastique et sereine des méridionaux ». Ne dirait-on pas que l'auteur a eu sous les yeux votre *Vierge de la Miséricorde?*

Quant aux origines françaises de cet art, sous ses diverses formes provinciales, elles ne sont pas si difficiles à discerner : Allez voir les vierges et les anges au fin sourire, sculptés aux portails d'Amiens, de Chartres et de Reims, et dites-moi si, précisément, ce sourire mystérieux et divin n'est pas celui qui, volant de beautés en beautés, est allé se poser sur les lèvres de la Joconde ?

Les Italiens sont venus à Avignon, il est vrai, et je ne crois pas qu'il convienne de jamais perdre de vue l'action qu'a dû exercer un artiste comme le grand Simone Memmi. Vous ne méconnaissez pas d'ailleurs, quelques souvenirs du passage des Siennois; vous les retrouvez dans la richesse des costumes, la grâce touchante du geste, le flux d'un coloris transparent. Mais ces contacts indéniables furent trop courts pour être décisifs et ils se trouvèrent interrompus dès que les Papes eurent quitté Avignon.

Vous avez donc, à Nice, une école bien à vous.

Vous reconnaissez sur ces visages, des traits qui vous sont familiers : votre aïeul, le bon peintre Barthélemy Bensa, était frappé, il y a quatre siècles, dans la vie locale, de ce qui vous frappe vous même aujourd'hui, et c'est ce qui donne à vos recherches, dans leur ardente sincérité, un caractère si ému et si vivant.

Vous n'en rendez pas moins justice aux travaux de vos devanciers. Sans les recherches de Schaeffer, de Barthélemy, de Bres, votre œuvre eut été incomplète : vous les citez souvent. C'est que le goût ne suffit plus, aujourd'hui, pour travailler à une histoire de l'art. Ce sont les archives et les archives seules qui nous permettent de démêler l'écheveau embrouillé des origines et des attributions. Vous ne puiserez jamais assez à ces sources indiscutables.

Elles vous ont permis d'identifier, après les œuvres de Miralheti, celles du plus puissant et du plus noble de ses élèves, Ludovic Brea. Ici, c'est une véritable moisson.

Brea n'était pas tout à fait un inconnu. Lanzi le cite avec éloge et Burckhardt veut bien nommer « un certain Brea ». Il fut

le maître de l'École ligurienne et il est Niçois; il a travaillé d'abord à Nice et dans les environs; il est l'auteur de l'admirable *Ensevelissement* de Cimiez, et du *Christ en croix* signé et daté de 1512.

Vous énumérez avec zèle tout ce qui se montre de lui ou de ses élèves à Lucéram, à Vence, à Nice, à la cathédrale de Monaco, et puis sur la côte de la Ligurie, jusqu'à Gênes. L'artiste a produit beaucoup. Il a connu, à Gênes, les Allemands de passage; il a travaillé, peut-être, d'après Justus de Ravensbourg, l'auteur de la belle *Annonciation* du couvent des Dominicains, sûrement avec Corrado d'Alamagna. Il est digne de la place éminente que vous lui avez donnée.

A Cimiez, sur la colline des oliviers et des cyprès où repose tant de gloire endormie, dans le silence du cloître aux intimités si troublantes, l'*Ensevelissement du Christ* dit toute la douleur, toute la piété, toute l'émotion du siècle qui instruisit Ludovic Brea. L'évanouissement de la sainte Vierge, les mains pendantes, les lèvres arquées, les yeux clos, la figure exsangue, c'est la maternité en pleurs; personne n'a jamais traduit plus simplement et plus mystiquement le plus profond et le plus terrible des sentiments humains, le deuil absolu de la femme qui survit à son fils. Ces hommes, ces saintes femmes groupées avec une émotion si sincère que l'art lui-même disparait exprimant la douleur, mais sans exagération, sans afféterie, sans fausse noblesse et sans pose : c'est la vie, la vie humaine, hélas! et ce peintre est un homme qui, en regardant autour de lui, a vu comme on pleure. Enfin, le corps du Christ, éclatant de douceur et de splendeur au pre-

mier plan, ce corps sans résistance, ce corps qui, pourtant, n'est pas un cadavre et qui ressuscitera, n'est-il pas d'une émotion si intense, dans le moindre de ses modelés, qu'on ne sait quel artiste eut pu le faire à la fois plus humain et plus divin!

Il me semble, qu'ici, nous touchons à l'impression si palpitante et si dramatique qui se dégage de votre livre. Brea, vous l'avez raconté, vint de Nice, en Ligurie, il voyagea, probablement, en Italie et vit, à Rome, les premiers chefs-d'œuvre des maîtres de la Renaissance, Pérugin, peut-être Raphaël. En tout cas, à Gênes, l'art qu'il apportait des bords du Rhône se heurta à l'art qui venait des bords de l'Arno et des bords du Tibre.

La même année où il peignait, dans l'église Santa-Maria di Castello, la *Gloire des Saints*, Carlo del Mantegna y était appelé par le doge Ottaviano Fregoso. Brea mourut vers 1523; or, en 1527, survenait justement, à Gênes, Perino del Vaga, élève de Raphaël qui, avec Montorsoli, transporta, d'un seul coup, toute la Renaissance sur ces rivages.

Et, de ce même coup, l'influence, jusque là prédominante, de Ludovic Brea, fut abolie. Tout est mis au goût du jour et les derniers élèves de Ludovic, se jettent et disparaissent au courant. Mais l'effet ne tarde pas à se produire. Résumons le, en une seule ligne, empruntée encore à Burckhardt : « Les élèves de Perino, à Gênes appartiennent à l'école maniériste ».

N'est-il pas émouvant, au premier chef, ce contact suprême entre ce qui vient et ce qui s'en va? Plus d'une fois, on a regretté que le vieil art français n'ait pu accomplir l'orbe de son dévelop-

pement naturel et qu'il n'ait pu porter les fruits que promettaient ses fleurs.

Je ne sais si, au contact avec la Renaissance italienne, influencée elle-même par une résurrection bien arbitraire de l'antique, nous avons gagné des Léonard et des Raphaël, mais il est certain que nous avons perdu des Miralheti et des Ludovic Brea, qu'une éducation plus complète eut achevés sans les dénaturer.

Or, ce que nous montre Nice, le comté Niçois, toute cette côte provençale et ligurienne, de Marseille à Gênes, c'est le suprême effort de la France pour s'élever, d'elle-même, à ce qu'elle eut été sans la Renaissance Italienne.

Ils sont venus jusqu'ici, les bons combattants des bords du Rhône ; ils ont envahi même l'autre terre, ils ont occupé Gênes ; on les trouve partout, dans la plaine et sur la montagne ; il semble qu'ils règnent en maîtres, dans les églises, dans les couvents, chez les particuliers. Car, vos recherches et celles de vos prédécesseurs l'ont encore démontré, c'est toute la population, même et surtout la population laïque qui les accompagne qui s'associe à leurs travaux, qui les dirige, les appelle, multiplie les commandes, inscrit leurs noms dans ses actes de donation et dans ses testaments; ainsi soutenus, aimés, compris, inspirés, ils sont partout, encore une fois, et témoignent d'une activité joyeuse, débordante; et, soudain, tout tombe; l'art quitte les foules, il croit s'élever et s'ennoblir en s'insinuant près des seigneurs, il réclame sa place dans les cortèges, rend plus

pompeuses les pompes et plus glorieuses les fausses gloires d'un paganisme de carton. Il s'essouffle, il s'épuise, il meurt.

L'art, n'est, en somme, qu'un moyen d'expression, une langue à la portée de tous; s'il n'a plus à parler que pour quelques-uns, il perd sa raison d'être. Il se tait, quand il se donne à tâche de raconter autre chose que la vérité et la vie.

Du moins, vos vieux maîtres ont laissé, à l'extrême limite du territoire et jusque par de là les frontières, leur souvenir inscrit en traits indélébiles. Ils ont peint, à la chapelle de la Miséricorde et sur la colline de Cimiez, le double monument qui plante, de ce côté, la borne de nos vieilles écoles françaises, comme, là-haut, plus haut encore,à la Turbie, le nom des quarante tribus, vaincues, mais non domptées par Auguste, fut inscrit sur la colonne dont il ne reste plus que des débris.

Gabriel HANOTAUX
de l'Académie Française.



AU LECTEUR.

N *publiant ce livre, je n'ai pas la prétention d'être infaillible : l'intelligence humaine ne peut prétendre à l'infaillibilité ; toutefois, je suis convaincu d'avoir fait un ouvrage utile à quiconque s'occupe d'Art.*

En étudiant l'œuvre de Ludovic Brea, le plus grand peintre Niçois de la Renaissance, il m'a paru utile de jeter un coup d'œil sur la peinture en Ligurie, en Basse-Provence et à Nice — à Nice surtout — aux XIVe et XVe siècles.

Lorsqu'on veut apprécier à sa juste valeur l'œuvre d'un grand artiste, on doit forcément se rendre compte du milieu où il a vécu et quels furent les maîtres qui l'inspirèrent. Pour ce faire, j'ai fureté diverses Archives publiques et privées ; j'ai compulsé plusieurs ouvrages et j'ai noté principalement ceux qui se rapportent à Ludovic Brea ; je me suis rendu compte sur place de plusieurs tableaux de ce dernier et de différents artistes du XVe et du XVIe siècle ; j'ai analysé les uns, j'ai apprécié les autres, et du fruit de mes recherches j'ai composé ce livre que je soumets à l'agrément du public.

Thomas BENSA.

Nice, 1908.

La Peinture

à Marseille et à Nice

aux

XIVe et XVe Siècles.



I

u XVe siècle, l'art Toscan devenu l'art italien, rompt avec la tradition chrétienne. Les Flandres et la France du Nord, avaient donné l'exemple d'un art nouveau fondé sur l'imitation de la réalité quotidienne, de la nature telle qu'elle est, avec ce qu'elle peut avoir de laid ou de vulgaire. Les Italiens du XVe siècle se laissèrent, de leur côté, entraîner vers le naturalisme. La plupart d'entre eux furent, en même temps, peintres et sculpteurs et ils subirent l'influence de deux grands artistes de leur temps : Ghiberti et Donatello. Aussi, dès que la tradition du moyen âge eut perdu sa vitalité, les artistes apprirent à s'inspirer des doctrines et des formes de l'art antique, considérées comme l'expression d'un idéal propre à susciter une ère de jeunesse féconde et de merveilleux renouveau.

Ce mouvement de retour vers un passé si éloigné fut surtout caractéristique en Italie, à cause des chefs-d'œuvre séculaires que cette Terre classique recélait dans son sol.

Dans cette phase nouvelle l'art eut pour foyer, comme au XIVe siècle, Florence et la Toscane; mais il se répandit dans toute la Péninsule, où les divisions mêmes de la politique, contribuèrent à faire surgir dans les principales villes des écoles dont la rivalité a eu les résultats les plus heureux. Les Médicis, depuis Cosme Ier, jusqu'à Léon X, à Florence et à Rome; les doges et le Sénat, à Venise; la maison d'Este, à Ferrare; les Visconti et les Sforce, à Milan, attirèrent à leurs cours les plus grands artistes de l'époque.

En France, les frères de Charles V, les ducs de Bourgogne et

de Berry et le bon roi René, pensionnèrent, encouragèrent une foule d'artistes fameux français et étrangers; leur exemple fut suivi par d'autres personnages de marque, et, c'est ainsi qu'à l'instar de l'Italie, la France eut au XIVe et au XVe siècle ses mécènes des Beaux-Arts.

Si du XIIIe jusqu'au commencement du XVe siècle, la peinture en France ne jeta pas un éclat aussi brillant que la sculpture; si elle s'est développée avec lenteur, elle a produit cependant de belles œuvres réalistes et attrayantes à la fois, le plus souvent en miniatures pour les magnifiques manuscrits ornés d'*histoires*.

Un des plus anciens monuments de l'École de l'Ile-de-France est le *Portrait de Jean le Bon* (peint vers 1359), conservé à la galerie Mazarine de la Bibliothèque nationale. Le peintre-sellier Girard d'Orléans passe non sans raison pour être l'auteur de cette œuvre d'un réalisme rude qui est à lui seul très suggestif de sa nationalité. Quant aux autres Écoles françaises, il est à peine besoin de rappeler la *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon, tableau de premier mérite, qui figura, en 1904, à l'Exposition des Primitifs français et entra au musée du Louvre en 1905; le *Buisson ardent*, retable de la cathédrale d'Aix, peint par Nicolas Froment, d'Uzès, peintre du roi René; le *Triptyque de Moulins*, à la cathédrale du chef-lieu du département de l'Allier, exécuté par le Peintre des Bourbons; le *Couronnement de la Vierge*, d'Enguerrand Charonton, au musée de Villeneuve-lès-Avignon. Les délicates créations du grand miniaturiste, émailleur et peintre français du XVe siècle, Jean Fouquet, sont présentes à toutes les mémoires; tout le monde connaît, au moins de réputation, le *Cœur d'amour épris*, du roi René, à la bibliothèque de Vienne, attribué à Barthélemy de Clercq, ou les *Heures d'Anne de Bretagne*, à la bibliothèque de Paris, œuvre de deux miniaturistes remarquables : Jean Bour-

dichon et Jean Poyet; enfin le chef-d'œuvre par excellence, le roi des manuscrits, les *Grandes Heures du duc de Berry*, conservées dans la bibliothèque du château de Chantilly, sont autant de témoignages éclatants de l'importance et du caractère typique de l'Art français.

Si durant la seconde moitié du XVe siècle, les peintres qui florissaient en Touraine, en Bourgogne, en Anjou, montrèrent plus de liberté, plus d'exubérance, plus de réalisme que leurs confrères de la Provence, ceux-ci conservèrent néanmoins une parenté artistique très vivace, souvent très originale; en un mot, ils surent s'unir, se distinguer par un caractère national qui longtemps a été méconnu, mais dont on arrivera peu à peu à reconstituer l'histoire.

Si la peinture en Provence durant le XVe siècle, dénote un caractère d'internationalisme particulier, cela se conçoit : en effet, de 1400 à 1500, on trouve établis dans cette province un grand nombre de peintres étrangers. Aussi, si nous examinons les peintures qui nous restent de cette époque, nous voyons que les Flamands, y revivent par certains détails de types, de style, par la vérité du paysage; les Allemands s'y révèlent surtout par les accessoires; l'influence des maîtres Italiens — notamment les maîtres Siennois — s'y révèle pareillement par la magnificence de la couleur, la variété et la fermeté plastique des figures généralement idéales, la douceur d'expression et la noblesse de certains visages. Néanmoins, il n'est point un tableau de l'École provençale qui, par l'ensemble et la facture, ne porte la marque de son origine et n'atteste une combinaison spontanée et libre d'éléments divers, animés par un esprit local moins minutieux et plus clair que l'esprit flamand, plus agréable que l'esprit allemand, et pas autant traditionnel que l'esprit italien.

Si tous nos historiens avaient eu le soin d'éclairer la postérité sur les peintres, peintres-verriers, enlumineurs qui se succédèrent en Provence du XIVe au XVIe siècle, l'ensemble de ces artistes aurait été désigné sous le vocable d'École provençale, pour les raisons semblables à celles qui ont popularisé l'École de l'Ile-de-France. La même remarque s'applique à l'École niçoise, école qui tout en se rattachant par certains côtés à l'École provençale, n'en forme pas moins une école distincte tant par la forme bien particulière de son art, que par l'esthétique originale des œuvres qui nous sont parvenues.

Pour se rendre bien compte de la valeur des écoles Provençale et Niçoise, il conviendrait de réunir dans une exposition générale, tous les tableaux anciens qui se trouvent dans les églises et autres édifices publics de la Provence et de l'ancien comté de Nice. Nous pourrions ainsi reconstituer l'histoire de la peinture dans notre Midi.



II

VANT la Renaissance, nous trouvons déjà à Marseille et à Nice plusieurs peintres décorateurs. Quoique la liste de ces artistes, ne nous offre rien de bien intéressant, j'ai pensé, néanmoins, qu'il serait utile d'indiquer leurs noms d'après les registres des notaires, les archives privées et publiques.

Les riches bourgeois marseillais et niçois avaient adopté avant le XIVe siècle l'usage de faire décorer de peintures murales leurs maisons d'habitation. Parmi les artistes qui furent employés à cet effet, les noms de deux *fresquistes* sont parvenus jusqu'à nous, ce sont : Ludovic Ripetti, appelé aussi Ropetti, et Marin de Arsa. Le premier, habitant de Nice, est mentionné sous l'année 1291, et il est question de ses héritiers en 1298 ([1]) ; le second, qualifié de citoyen de Marseille, travailla dans cette ville de 1294 à 1319. ([2])

([1]) Ludovic Ropetti, exécuta diverses peintures murales dans la maison du noble Riccardo, de Nice, en 1291. Je suppose qu'il s'agit de Beltrand Riccardo, qui fut nommé premier consul de Nice en 1290. Le nom du peintre Ludovic Repetti, figure dans un ancien manuscrit provenant de la collection du chanoine Hyacinthe Bollié, Conseiller intime et Directeur de conscience du roi de Sardaigne Charles-Emmanuel IV et de la reine Marie-Clotilde de France, sœur de Louis XVI. Quoique je ne sois pas partisan du *moi*, il m'est bien doux, quand même, de pouvoir dire que le chanoine Hyacinthe Bollié, était le grand-oncle de mon grand-père, l'artiste-peintre François Bensa. J'en suis fier, non pas à cause de sa haute situation, mais à cause de son talent et de sa profonde bonté. Les hommes passent ; la gloire est un vain mot, mais les actions, lorsqu'elles sont louables, restent, et ce sont les actes plus que les titres qui perpétuent la mémoire des hommes de bien. (voir *Biographie niçoise*, par J.-B. Toselli. — *Le Phare du Littoral* (Nice) du 29 septembre et 6 octobre 1900).

([2]) Le dernier ouvrage connu de Marin de Arsa date de l'année 1319. A cette époque (9 mai), Jacques de Châteauneuf prit Marin à son service pour la peinture à exécuter dans sa maison. Il se chargea de fournir les couleurs nécessaires à l'artiste, de le nourrir et de lui donner pour salaire deux sous et six deniers de royaux par journée de travail (Protocole de Guil. Faraudi).

Viennent ensuite par ordre chronologique, les peintres suivants :

1346	Jacobo (Jacques) de Sienne (Nice).
1351-1353	Jean Bourguignon (Marseille).
1366	Raymond Vigne (Marseille).
1379	Guillaume de Saint-Gilles (Marseille).
1379-1395	Jacques de Montségur, de Marseille, maître de Astorge Julien, de Saint-Flour, en Auvergne (Marseille et Nice).
1383	Antoine Carabalona, fils de Pierre (Nice).
1386-1405	Pierre Castelli (Marseille).
1389	Louis Roquefort (Marseille).
1389-1395	Victor Fouquier (Marseille).
1391-1393	Pierre Rodino (Nice).
1394	Gaspard Chabaud (Marseille).
1394-1398	Julien Jean (Marseille et Nice).

La série des peintres du quinzième siècle sera plus importante par la description des tableaux relatés dans les actes, description qui, à défaut du tableau, peut faire déjà préjuger le mérite de l'œuvre et celui de l'artiste, soit par son haut prix, soit par l'importance de la composition.



Si les églises de Marseille ne possèdent aucune peinture intéressante de cette époque, cela ne prouve nullement que la peinture religieuse n'était pas en honneur dans cette ville : la liste des peintres que je suis parvenu à former en fait foi. Certes, il fut un temps où la peinture était méprisée, mais ce temps remonte au commencement du neuvième siècle; à cette époque, les chrétiens étaient encore assez mal disposés pour les images en général;

beaucoup étaient iconoclastes. On sortait du paganisme, qui faisait consister presque toute sa religion à fabriquer et adorer des statues et des images; en outre, le christianisme procédait du judaïsme, lequel proscrivait toutes les représentations graphiques et plastiques des êtres : « Tu ne feras aucune figure des choses qui sont au ciel en haut ou sur la terre en bas ou dans les eaux plus bas que la terre ». Ainsi l'avait prescrit la Loi. Saint Jean Damascène, dans son ouvrage *De Imaginibus* (oratio secunda), déclare positivement qu'il ne faut pas représenter la nature divine, parce que personne ne l'a vue. Dieu dit à Moïse : « Non poteris videre faciem meam : non enim videbit me homo, et vivet. » *Exod*, cap. XXXIII, v. 20.

D'autre part, il faut reconnaître qu'en dehors des *iconoclastes*, il y a eu de tout temps, des pillages commis par des troupes de soldats indisciplinés ou par le populaire, lesquels ont fait plus de dégâts que les briseurs d'images; le soulèvement ou la prise d'une ville est souvent, pour l'Art, un événement néfaste.

Ces considérations, m'amènent à élucider cette question qui a une grande importance dans un ouvrage où il est souvent question de la représentation de Jésus-Christ :

Existe-t-il des portraits authentiques de Jésus ?

A mon humble avis, il n'en existe pas. Ceci s'explique aisément:

Jésus, aussi bien que ses disciples, par suite de leur éducation juive, devaient partager l'antipathie marquée par le Décalogue pour toutes les représentations de Dieu ou des hommes. La preuve, c'est que postérieurement au second siècle, les docteurs sont loin d'être d'accord sur la physionomie qu'ils doivent attribuer à Jésus.

Et dans un autre ordre d'idées, si nous voulons voir de quels matériaux l'Histoire dispose pour restituer la personnalité de l'Homme-Dieu, il faut remonter aux sources païennes, qui se

réduisent, ou peu s'en faut, aux déclarations de Tacite, qui rapporte l'origine du Christianisme à un célèbre agitateur nommé Christus, mis à mort sous le règne de Tibère par ordre du gouverneur de la Judée, Ponce Pilate, c'est-à-dire, entre 26 et 36 de l'ère chrétienne.

Nous avons, en outre, les sources juives, mais elles ont trop le caractère d'une polémique injurieuse; dans ces conditions nous en sommes donc réduits, comme sources proprement dites, aux livres du Nouveau Testament.

Jésus était-il beau ou laid?

Selon les Judéo-Chrétiens, il était de chétive apparence et sans beauté; selon les Alexandrins, c'est-à-dire des Grecs ayant conservé quelques notions du beau, Jésus était le plus beau des hommes. Pour obvier à cette diversité d'opinions, on a forgé des légendes gracieuses et touchantes à la fois, comme la légende suivante qui est la plus populaire : Jésus montant au Calvaire aurait demandé à une sainte femme, nommée Véronique, pour s'essuyer, le linge blanc qu'elle portait. Sur le linge se serait fixée l'empreinte de la face, véritable image de la figure du Sauveur.

Or, comme le nom de cette prétendue sainte, ne se rencontre pas à l'époque de Jésus-Christ, il semble permis d'y voir un personnage légendaire, dont le nom ne serait que l'altération du mot latin *vera*, véritable, et du mot grec, *eikôn*, image, qui réunis, signifient : « le portrait authentique ».

De là, on a donné le nom d'*achéiropoïètes* à des images du Christ qui, suivant la tradition, étaient dues à... un miracle!

Si nous ne faisons aucun cas de la tradition, nous devons reconnaître alors que toutes ces images ou portraits sont des œuvres byzantines d'origine indéterminée, dont l'apparition coïncide avec celles des légendes qui les accompagnent.

L'Église primitive n'eut donc aucune représentation de Jésus sous sa forme humaine; sous sa forme divine de Christ, Jésus fut figuré par des symboles : l'agneau, le lion et la croix. On le trouve avec d'autres symboles, mais ce sont des symboles historiques.

Aussi, les artistes, ne pouvant se baser sur les données anciennes qui se contredisent, ont peint le Christ selon leur propre idée ou d'après le type le plus usité dans l'art chrétien. [1]

Au point de vue de l'art, il n'y a pas à regretter que l'antiquité ne nous ait laissé aucun portrait authentique de Jésus; car, si un tel portrait eût existé, il serait, en effet, devenu officiel dans l'Église catholique. Par conséquent, les artistes n'auraient pas

---

([1]). Un jour, tandis que le peintre Bensa etait en train de représenter sur une vaste toile la place et la façade de l'église de Cimiez, le R. P. Baudoin vint vers lui et lui dit :

— Mon cher François, tu peins toujours des paysages; pour une fois, voudrais-tu nous faire une tête...

— Cela n'est pas mon genre, mais enfin, si tu y tiens je ferai la tienne, répondit l'artiste en souriant.

Le moine hocha la tête en signe de négation, puis, montrant de l'index le firmament, reprit :

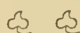
— Celle dont je veux te parler réside en haut, partout; de plus, elle est gravée dans le cœur des fidèles....

— ???...

— C'est le portrait de Jésus, c'est un Sacré-Cœur que nous voudrions que tu fasses pour notre église.

— C'est entendu, j'accepte; nonobstant, je trouve que ta réponse a du vrai : en effet, si jamais image fut gravée dans l'esprit d'un artiste, c'est bien celle du Christ. Tous ceux qui l'ont interprétée ont agi selon la nature de leur génie, l'intensité de leur foi, les tendances mystiques, idéalistes ou réalistes de leur temps. Moi, je ferai de même. Ainsi il fit. Au bout de quelque temps il livra au couvent de Cimiez le Sacré-Cœur, selon sa propre inspiration. (*Le Phare du Littoral*, n° 10749. Nice, 29 décembre 1900).

légué à travers les siècles cette longue série de portraits du Sauveur qui forment la caractéristique des époques de l'art chrétien.



Liste des peintres qui travaillèrent à Marseille au XVe siècle :

Au commencement de ce siècle, nous trouvons un peintre d'Aix, nommé Guillaume Bertrand. Son dernier ouvrage connu est un retable peint en 1415, pour le couvent des Dominicains de Marseille. Voici la description sommaire : au centre, le *Tombeau du Christ*, *saint Vincent*, *saint François d'Assise* et *saint Antoine* ; au-dessus, l'*Annonciation* et la *Trinité* ; en bas, sur la prédelle, divers sujets de la *Passion*. Le peintre reçut pour ce travail cent florins.

1420 Louis Deuboy, d'Avignon. [1]

1432-1444 Jean Miralheti, *alias* de Montpellier.

1433 Guillaume Gasc.

1440 Barthélemy Gentile.

1441-1448 Jean Chapus, peintre originaire d'Avignon. Peignit à Marseille, en 1441, pour la confrérie des cordonniers établie dans l'église des Accoules, un retable dédié à *saint Crépin*. En 1448, il peignit à Aix deux bannières aux armes du roi René.

1450 Jacques Durandi, appelé aussi Duranti, peintre de Nice.

1454 Jean Guirand, peintre de Béziers, habitant de Marseille.

---

[1]. En 1425, nous trouvons à Marseille un peintre-verrier nommé Guillermin Deuboy, d'Avignon. Ce dernier est, peut-être, le frère de Louis.

1456-1478 Gentile, *alias* de Naples. En 1476, Gentile fit deux écussons pour le roi René et une bannière du prix de onze florins donnée par ce roi aux habitants d'Auriol.

1458-1475 Jean de Clèves ou de Clères, peintre de Marseille. Il mourut en 1475, la veuve épousa en secondes noces, en 1476, le peintre Jean Alvergot, qui avait travaillé à Nice.

1465 André de Vachères, de Digne, enlumineur.

1465-1485 Jean de Curia, peintre originaire de Marseille. Il peignit deux retables en collaboration avec Jean Boucher en 1484 et 1485. Le premier, et le plus important de ces deux ouvrages leur fut commandé par Barthélemy Raynaud, riche artisan de Marseille, le 20 avril. Les deux artistes eurent à représenter, au centre : le *Christ en croix*, *saint Jean Baptiste*, *sainte Ursule* et l'*Histoire des onze mille Vierges;* au pied de la croix, le *Sépulcre de Notre-Seigneur*, avec six scènes de la *Passion;* sur le couronnement du retable, *saint Lazare* et *saint Victor*, sur champ d'azur étoilé d'or; sur la prédelle, *Jésus et les douze apôtres*. Cet ouvrage leur fut payé soixante florins. D'après un document manuscrit ayant appartenu aux descendants de Barthélemy Raynaud, ce retable fut colloqué dans l'église Saint-Martin.

1467-1469 Antoine Gentile.

1468-1471 Pierre Villate, dit Malebouche, originaire de Dau de l'Ardèche, au diocèse de Limoges; peintre d'Avignon. Il travailla à Marseille en 1468, et fit un reta-

ble pour Paulet Malsang, marchand de cette ville. (prix, cinquante florins de roi). Il y était de nouveau en 1471, et promettait de peindre un autre retable pour la confrérie de Sainte Catherine de Sienne, établie par les marchands de laine de la ville de Marseille dans l'église des Dominicains. Le prix convenu fut de cent dix florins et la fourniture d'un atelier pendant six mois, temps fixé pour la confection de ce tableau. D'après un protocole du notaire Jacques Girardi (Avignon), le 10 octobre 1459, Pierre Villate, promet aux Frères prêcheurs de Marseille, de peindre, pour l'église de leur couvent, un retable pour le prix de cinquante florins. Il doit représenter, au milieu du tableau, *saint Vincent;* de chaque côté, trois *hystoires* dont le sujet lui sera donné par les religieux; sur la prédelle, au milieu, un sépulcre où seront figurées les images de Notre-Seigneur, de la Vierge et de saint Jean l'évangéliste; à droite, saint Jean-Baptiste présentant un marchand vêtu d'une façon convenable, c'est-à-dire d'un vêtement bleu et d'un capuce noir retombant sur le cou; de l'autre côté, une sainte dont le nom est omis sur le contrat, présentant une femme et ses deux filles; enfin le ciel, en azur fin, semé d'étoiles d'or et la claire-voie en or mat.

L'abbé Pierre-Henri Requin, suppose que Jacques Forbin, riche armateur de Marseille, dut voir ce retable chez les Dominicains, et il en fut si satisfait qu'il voulut aussi en avoir un du même artiste et lui en fit la commande le 6 mai 1461.

En 1452, Pierre Villate fut chargé de peindre, en collaboration avec Enguerrand Charonton, le retable de la chapelle de Pierre Cadard aux Célestins (Avignon). Ce superbe tableau (H. 0,66 L. 1,87) se trouve au musée Condé, à Chantilly. Il représente, au centre la *Vierge Protectrice ;* à droite saint Jean-Baptiste présentant Jean Cadard ; à gauche saint Jean l'évangéliste présentant Jeanne, mère de Pierre Cadard, seigneur du Thor.

Pierre Villate mourut vers 1505, laissant deux fils, Laurent et François, peintres comme lui. (1)

1470-1475 Jean Alvergot.

1471 Martin Pacaud, d'Avignon. Cet artiste peignit un grand retable pour la chapelle de la confrérie du luminaire des âmes du Purgatoire, établie dans l'église Saint-Martin. Le prix convenu fut de cent dix florins.

1478 Georges Jartos, de Marseille.

1478 Jacques Raniel, piémontais, élève de Gentile de Naples.

1479 Jean Achet. Lorsque le roi René vint à Marseille en 1479, les Syndics prodiguèrent les emblêmes et firent peindre à cette occasion des écussons à ses armes par Jean Achet et Jean de Curia.

1493-1494 Philippon Malros, habitant Marseille.

1493-1508 Josse Lifferin, originaire de Picardie. Il habita Marseille pendant quinze ans et y mourut sans alliances

---

(1). En 1457 Jacques Fornery, du diocèse de Saint-Flour, en Auvergne, passe avec Pierre Villate un contrat d'apprentissage.

connues. Citons de cet artiste : *saint Sébastien*, pour les Accoules; *Adoration des Mages*, pour les Frères prêcheurs de Marseille. Son dernier tableau représentait *sainte Marie-Madeleine au désert de la Sainte-Baume*, pour les Dominicains de Saint-Maximin. Il fut terminé par Hanse Chenier, son cousin germain et héritier.

Le Docteur L. Barthélemy, qui a publié sur les anciens peintres de Marseille (de 1300 à 1550), des documents importants, attribue à Josse Lifferin l'honneur d'avoir introduit la peinture à l'huile à Marseille. Dans le prix fait d'un retable qui lui fut commandé le 14 juin 1497, par Guillaume Tiénard, sculpteur, il est dit que Josse Lifferin (mestré Josse Linpharin) devra *ponere colores cum oleo nucis ubi erit necessitas...*

1497-1498 Bernardin Simon ou Simondi, de Marseille. Associé de Josse Lifferin.

1499-1504 Nicolas Michalet, de Marseille. Suivant contrat du 22 juin 1500, Michalet promet de peindre pour le maître-autel de l'église Saint-Laurent, un grand retable moyennant le prix de deux cent soixante florins.

Plus loin j'aurai l'occasion de reparler de quelques-uns de ces artistes, et notamment de Jean Miralheti. En attendant, j'ai tenu à prouver par cette série de peintres, que Marseille fut au XVe siècle sinon un centre d'art, du moins une ville où le goût de la représentation du beau, n'était pas exclu par l'esprit mercantile.



III

L'ÉGLISE Saint-Maximin, dans la chapelle de Saint-Antoine, on voit un retable en bois composé de quatre grands compartiments, un dais ou revers et une prédelle.

Ce retable est un spécimen de la primitive École provençale.

Les quatre grands compartiments sont occupés par quatre grandes figures de saints peints en pied : *saint Laurent*, *saint Antoine*, *saint Sébastien* et *saint Thomas d'Aquin*.

Le célèbre diacre qui subit le martyre sous l'empereur Valérien est représenté revêtu d'une dalmatique, le gril à ses pieds, tenant d'une main une palme, de l'autre un livre ouvert. L'illustre anachorète de la Thébaïde à la figure énergique et à la longue barbe, est revêtu d'une robe de bure à capuchon ; il tient en sa main gauche un livre fermé et, dans sa main droite, un bâton noueux et une clochette ; à ses pieds, entourés de flammes, son compagnon familier, le cochon. Le fameux commandant de la première cohorte des prétoriens, sous Dioclétien, entièrement dépouillé de ses vêtements, est attaché à un arbre et transpercé de flèches. Cette peinture, d'une exécution très inférieure, recouvre tout à fait le corps de la grande figure du quinzième siècle qui y était représentée. Cette regrettable substitution eut lieu en 1670. Le plus grand théologien de l'Église d'Occident et le plus grand philosophe du moyen âge — j'ai nommé saint Thomas d'Aquin — porte un calice surmonté d'une hostie; sur sa poitrine est représenté un soleil.

Le dais contient quatre sujets, symétriquement placés au-dessus de ces saints; chaque sujet est à un seul personnage : 1° la *Vierge à genoux;* 2° le *Christ en croix;* 3° *saint Jean l'évangéliste;* 4° l'*Incarnation.*

La prédelle est divisée en six compartiments séparés par une colonne corinthienne : 1° Peinture sur un sujet dominiquin impossible à reconnaître, à cause de la dégradation presque totale de cette partie; 2° *Apparition du Christ à la Madeleine :* Sur les bords d'un lac, au pied d'un arbre, le Messie, l'auréole autour de la tête, s'appuie sur une bêche de jardinier et, de sa main droite, touche le front de la fameuse pêcheresse, à genoux devant lui; 3° La *Décollation de saint Jean-Baptiste :* Dans cette composition, la scène se passe, conformément au texte évangélique, dans une cour de la prison, entre une tour ronde et un palais, et c'est Salomé elle-même qui tient un plateau à la main pour recevoir la tête du Précurseur, que le bourreau tranche à coups de sabre. Dans le palais, dans la salle des festins et autour d'une table recouverte d'un tapis, sont assis Hérode et Hérodiade. Salomé apporte à sa mère sur un bassin la tête de saint Jean-Baptiste que celle-ci pique avec une longue aiguille; 4° *sainte Marthe et la Tarasque :* La sœur de Marie et de Lazare, le bénitier d'une main, l'aspersoir de l'autre, va au-devant de la *Tarasque*, monstre amphibie qui tient dans sa gueule un être humain à moitié dévoré. Cette scène se passe sur les bords du Rhône, en avant du pont gothique qui aboutit aux remparts et aux tours de la ville de Tarascon; 5° *saint Thomas d'Aquin :* à genoux sur une nuée, au-dessus du sol de sa cellule, saint Thomas les mains jointes, la tête nimbée, contemple le Christ en croix surmontant sa table de travail; 6° *Portraits de la donatrice et de sa jeune fille :* Elles sont à genoux et portent des robes à larges manches, ouvertes sur la poitrine, recouvertes

d'une guimpe. Cheveux enserrés dans une coiffe terminée par un bandeau chez la jeune fille.

L'auteur de ces peintures, suivant l'abbé Albanès, serait le prieur même du couvent des Dominicains de Saint-Maximin, le bienheureux André Abellon, artiste-peintre, né à Saint-Maximin, en 1375, mort à Aix le 15 mai 1450. (1)

De même que l'abbé Albanès, je crois que les quatre grands compartiments et le dais sont d'André Abellon, mais, quant à la prédelle, il est indiscutable qu'elle a été peinte par une autre main. Si le tout respire une même influence, cette dernière partie a quelque chose de plus doux, ses figures sont plus expressives que dans les deux autres; elle se rapproche plus de l'École niçoise que de l'École provençale proprement dite.



---

(1). *Inventaire général des Richesses d'Art de la France.* Province. Monuments religieux. vol. III. page 255-56.

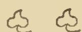
IV

ANS l'arrondissement de Grasse, j'ai noté deux tableaux, qui tout en ayant quelque chose de la dureté tudesque, offrent plusieurs qualités particulières à la primitive École provençale.

Le premier est un tableau sur bois suspendu à la nef latérale de gauche de l'église cathédrale de Grasse. Dans le champ principal, on voit trois figures de taille presque ordinaire et en pied : *saint Honorat, saint Clément et saint Lambert.* Ce panneau est complété par deux étroites bandes latérales sur lesquelles sont représentées six figurines; à gauche: *saint Sébastien, sainte Barbe* et *saint Bernardin de Sienne;* à droite : *saint Laurent,* martyr, *sainte Agnès* et *saint Pierre de Vérone.*

Ce retable attribué à Cimabué, puis à Giotto, ressemble vaguement à la manière de ces deux maîtres. Tout me porte à croire que si son auteur a subi l'influence de Jean Miralheti, il reçut apparemment des leçons de quelque peintre de l'École du haut Rhin; d'autre part, le coloris doux et modéré, la régularité et la douceur des têtes, la vérité du dessin, lui assignent une date postérieure à Cimabué et le classent parmi les contemporains de Miralheti.

Il y a cinq lustres environ, lorsque ce tableau remarquable était confiné dans une salle, sous la sacristie, au niveau de l'église souterraine, un restaurateur a essayé de transformer le portrait de saint Honorat en celui de saint Barnabé, apôtre. Sans commentaires.



A neuf kilomètres au nord-est de la ville de Grasse, se trouve le Bar. L'église paroissiale de cette commune possède un curieux tableau peint sur bois, représentant une sorte de Danse macabre.

Ce tableau, dont l'auteur est inconnu, mesure 1 m. 68 de haut et 1 m. 27 de large. Il se divise en deux parties inégales : la première partie, bien que de moindre dimension, est sans contredit la plus intéressante. Le peintre a figuré un certain nombre d'hommes et de femmes qui exécutent une ronde fantastique au son du galoubet et d'un tambourin, cependant que la mort bande son arc et blesse mortellement diverses personnes qui se livrent à la danse. Sur la tête de chaque danseur on voit gambader un diablotin. Au côté gauche du tableau, un grand diable tient par les pieds une âme condamnée et la plonge dans la gueule enflammée d'un énorme dragon. Au-dessus se dresse saint Michel tenant une balance dont l'un des plateaux porte une âme et l'autre un livre. Enfin, en haut, le Christ au milieu des nues, étend son bras droit et montre le livre de vie, pendant que dans le bas, un démon essaye, au moyen d'une baguette, de faire pencher de son côté le plateau qui porte une âme.

La seconde partie du tableau est remplie par une inscription composée de trente trois vers provençaux monorimes, en caractères gothiques. Voici le texte de cette inscription telle qu'elle existe sur le tableau, sans signes de ponctuation, sans l'emploi de l'apostrophe. Les abréviations ne sont pas reproduites, afin de faciliter la lecture de cette composition en vieille langue d'oc :

O paures pecadours haias grant ricordansa
Que vous mourres tantost non hi fassas doutansa
E vous ballas souven e menas folla dansa
E fases autres mals ambe grant seguransa
En vous cargant forment de mortala grevansa
E non doutas en ren de far grant rebellansa

Al grant rey Jesus Crist que sousten vostra stansa
Longament asperant la vostra melhuransa
Si vous mourias ensins sens haver reparansa
Sensa doute alcun haurias malahuransa
Pensas hi ben souven noun fassas demouransa
De vous levar ben prest de tant granda pesansa
Quar si vous entendias la terribla venjansa
Que fara Dieu apres la dura separansa
De vostr arma doulent quant sera en balansa
Meravilha seria si non sentias trenblansa
En vostre paure cor e mais en vostra pansa
Haias granda paour quar cascun jourt savansa
La fin e vostra mort de mala sabouransa
Si ella vous feria in souta deyssontansa
Vous tombarias de tout en grant desesperansa
E pueis vous ballarias en la terribla dansa
Laqual sapella ben perpetual cremansa
En fasent plours e crits e granda blastemansa
De Dieu e mais de vous sens mais haver cessansa
Aras tant que vous les e haves la poyssansa
Fuges tant grant perilh e tant grant trabucansa
Quar si vous intrares una fes en tal dansa
Vous en repentires mas tart sens prouficbansa
Pregui nostre Senhour vous donne tal poyssansa
Que aquistes lo ben que dura sens mancansa
Pueis toustemps lausas Dieu ambe grant alegransa
Dont lo prince denfer haia grant douleansa
Amen (1)

---

(1). Le texte de cette belle inscription a été publié plusieurs fois depuis le commencement du siècle dernier, mais de toutes ces reproductions la plus exacte est celle qui figure dans les *Annales de la Société des Lettres, Sciences et Arts des Alpes-Maritimes*, tome VIII. (A.-L. Sardou).

Traduction Littérale :

O pauvres pécheurs! Ayez grande remembrance
Que vous mourrez bientôt, n'y faites (nul) doute.
Et vous dansez souvent et menez folle danse!
Et faites autres maux avec grande sécurité,
En vous chargeant fortement de mortel fardeau!
Et ne redoutez en rien de faire grande rébellion
Au grand roi Jésus-Christ, qui soutient votre existence,
Longuement attendant votre amélioration!
Si vous mouriez ainsi sans avoir fait réparation,
Sans doute aucun (vous) auriez malheureux sort.

Les costumes des personnages sont ceux de l'époque du roi Charles VI; les caractères de l'inscription indiquent la même époque. L'artiste a d'abord tracé le dessin entier de sa composition par des lignes gravées dans l'épaisseur du panneau, avant l'application de la peinture. A la naïveté du dessin, à la raideur du trait et au dédain des proportions, cette peinture joint une richesse de coloris tout à fait remarquable.

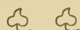
Chez les maîtres du XIVe et du XVe siècle, les fautes de perspective, d'anatomie et de dessin sont assez fréquentes et assez visibles. Cependant, ces défauts sont presque aussi intéressants et aussi respectables que les qualités, attendu que qualités et défauts se tiennent. On sent que dans les œuvres des peintres qui ont précédé les maîtres de la grande époque, la gaucherie même

---

Pensez-y bien souvent, ne faites point retard
De vous délivrer bien vite de si grand poids;
Car si vous considériez la terrible vengeance
Que fera Dieu après la dure séparation
De votre âme dolente, quand (elle) sera dans la balance,
Merveille (ce) serait si (vous) ne sentiez (le) tremblement
Dans votre pauvre cœur et (encore) plus dans vos entrailles.
Ayez grande peur; car chaque jour s'avance
La fin et votre mort de désagréable saveur.
Si elle vous frappait en soudaine attaque,
Vous tomberiez tout à fait en grande désespérance;
Et puis vous danseriez en la terrible danse
Laquelle s'appelle bien perpétuelle crémation,
En faisant pleurs et cris et grande maudisson
De Dieu et plus (encore) de vous, sans jamais avoir cessation.
Maintenant, tant qu'il vous est permis et (en) avez le pouvoir,
Fuyez si grand péril et si grande chute;
Car si vous entrez une fois en telle danse,
Vous (vous) en repentirez, mais tard, sans profit.
Je prie notre seigneur (qu'il) vous donne telle puissance
Que (vous) acquériez le bien qui dure sans manquement;
Puis, (que) tout temps (vous) louiez Dieu avec grande allégresse,
De quoi le prince d'enfer ait grande douleur.

Amen.

a son charme. Dans ces peintures la valeur historique prime encore la valeur esthétique.



Vers le commencement de la seconde moitié du quinzième siècle florissait à Grasse le peintre Jacques De Carolis, originaire de Brignoles.

Je ne connais des œuvres de cet artiste que le retable à fond d'or qu'il fit pour la chapelle de Saint-Pierre, dans l'église Saint-Dominique, à Grasse. Cet ouvrage se composait de six compartiments et une prédelle. Dans le champ principal l'artiste avait représenté *saint Pierre*, martyr, ayant à sa droite, *saint Cassien*, abbé, et à sa gauche, *saint Blaise*, évêque; au-dessus de ces saints, la *Très-Sainte Trinité*, entre *saint Raphaël*, archange, et *saint Claude*, évêque. La prédelle contenait divers épisodes de *la Vie et la mort de saint Pierre*. Elle était complétée par deux petits compartiments latéraux dans lesquels étaient représentés deux saints; à droite : *saint Louis*, cardinal d'Arles; à gauche : *saint Sébastien*, martyr.

Jacques De Carolis s'engagea à peindre ce retable, le 9 août 1451, pour Guillaume Salvanhi, marchand de Grasse, au prix de soixante florins.

Un ouvrage de plus grande importance fut le retable à fond d'or, destiné au maître-autel de l'église Saint-Dominique, à Grasse, qui lui fut commandé par Moneto Negrelli. De Carolis peignit et mit en place, pour le prix de cent soixante florins, ce retable dont j'ignore les sujets.

J. Bres a trouvé la quittance du prix de cet ouvrage (13 octobre 1454), dans les archives de Me Lancestre, notaire à Grasse. En se basant sur la somme mentionnée dans ce document, il suppose que ce retable devait être important comme sujet et comme facture.

V



ERS la moitié du quinzième siècle, la Renaissance fit sentir son influence dans le comté de Nice. Il faut d'abord mentionner qu'au commencement de ce siècle, un peintre ligure, nommé Nicolò da Voltri, exécuta divers travaux à Nice. Par acte notarié (prot. du not. Ant. Foglietta) daté du 14 décembre 1401. il s'engagea envers Antoine Bonifazio, prieur claustral de la cathédrale de Nice, à peindre un grand tabernacle destiné à la tribune de cette basilique. Huit ans après, il fut de nouveau mandé à Nice, par l'évêque Jean Burle (Jean IV), afin de coopérer à la décoration des églises Sainte-Marie *in platea* et Saint-François.

A la même époque, c'est-à-dire en 1410, Pierre Martini, alors quatrième consul de l'administration communale de la ville de Nice, fit exécuter par le peintre Jean Francino, de Pignerol, un grand tableau pour le maître-autel de l'église des Frères mineurs, qu'il avait fait restaurer à ses frais. (1)

L'an 1483, cette église, qui était une des plus curieuses de Nice, fut agrandie et enrichie de fresques par Barthélemy Bensa, peintre niçois, qui florissait à cette époque. (2)

---

(1). En 1792, cette église située au pied de la colline du Château depuis plus de cinq siècles, fut transformée en écurie, et actuellement une partie de ses restes sont encore affectés à cet usage. C'est là une destination que l'on réserve parfois à certains monuments historiques; aussi, on frémit quand on pense que pour arriver à ce triste résultat, très souvent on détruit des monuments qui, à défaut d'une incontestable valeur artistique, ont au moins une importance historique, ce qui est déjà un titre précieux pour motiver leur conservation.

(2). Barthélemy Bensa, peintre et architecte, est un ancêtre de ma famille. L'abbé E. Tisserand, dans son *Histoire civile et religieuse de la Cité de Nice*, nous apprend que cet artiste construisit la première église de Saint-Jeannet en 1493.

On voit, au n° 13 de la rue de la Condamine, à Nice, les restes d'un encadrement en pierre sculptée qui devait contenir une fresque. Ces restes consistent en une colonne et un linteau garni de moulures et de rosaces finement sculptées et, tout au long, cette inscription : *1482 die 12 februarii Bartholomeus Bensie pinxit.*

Bensie est mis pour Bensa ; de même que Bree mis pour Brea figure au génitif sur un retable de Diano-Borello (Ligurie).

Frédéric Alizeri, dans l'Appendice au second volume de ses *Notices sur les professeurs de dessin en Ligurie*, dit, sur la foi de Henri Schaeffer, sculpteur et peintre, auteur d'une petite étude sur Jean Miralheti et Ludovic Brea, que cet encadrement contenait un tableau représentant la *Vierge*, peint par Barthélemy Bensa, et que Schaeffer a recherché cette peinture aux environs de Val de Blora, à quarante milles de Nice.

— ?

En l'église Sainte-Marguerite, à Lucéram, se trouve un retable en six compartiments avec l'inscription suivante: *Nobilis quondam Ambrosii Barralis heredes hoc opus fieri fecerunt 1466 die 18 decembris.*

Ce retable qui rappelle l'École niçoise par le dessin, et l'École flamande primitive par la couleur, mesure 2 m 10 de haut et 1 m 60 de large. Le panneau central représente *saint Claude*, assis sur un trône et bénissant ; les panneaux latéraux, *saint Laurent* et *saint Pancrace ;* au-dessus, dans des compartiments de moindre importance, on remarque le *Christ en croix*, l'*Annonciation*, ainsi que les armes des Barralis : trois croissants et trois barres azur et argent.

Alizeri prétend — toujours sur la foi de Schaeffer — qu'à la suite de l'inscription de ce retable, on lit : *Bartolom. Bensie Niciensis pinxit 1466.* Or, cette dernière inscription, à part la date, n'existe pas.

Henri Moris, archiviste du département des Alpes-Maritimes, dans son oüvrage intitulé : *Au Pays bleu*, soutient que ce retable situé dans la chapelle de Saint-André est de 1566.

Quant à moi, je trouve que le style de cette peinture rappelle l'époque du peintre niçois Barthélemy Bensa. En admettant que la date qui figure dans l'inscription reproduite par Moris, soit la véritable, il semble permis d'y voir une inscription postérieure d'un siècle environ au tableau. (1)



Dès 1418, nous trouvons à Nice, un Jean Pintoris, peintre, qui était probablement le père de Thomas Pintoris, apprenti chez Jean Miralheti.

En 1445, florissait à Utelle, un nommé Jean Ruffi, qui fut aussi apprenti chez Miralheti. Je suppose que cet artiste, d'origine niçoise, a exécuté diverses peintures pour l'église paroissiale d'Utelle et les divers tableaux représentant la *Famille de Jacob*, pour le sanctuaire de Notre-Dame-des-Miracles, près de cette commune.

---

(1). L'église paroissiale de Lucéram possède quatre très intéressants tableaux sur bois. Les habitants de cette commune prétendent qu'on doit tous les quatre au pinceau de Louis ou Ludovic Brea ; à notre avis ils sont antérieurs. Tout nous porte à croire cependant que celui de l'autel du milieu, du côté de l'épître, est de Jean Miraiheti, précursour et maître de Brea. Notre insolence serait vraiment ridicule si, profane aux arts du dessin, nous osions affirmer qu'ils sont de Jean Miraiheti plutôt que de Jacob Durando. Notre ami, M. Thomas Bensa, issu d'une famille d'artistes et de peintres, prépare un ouvrage sur les trois Brea. Avec sa compétence bien connue, il examinera cette question et il la résoudra. Le fait est qu'au pied du tableau, dont nous parlons,nous avons découvert cette indication : *No* lis *qdam Ambrosii Barralis heredes hoc opus fieri fecerunt 1446 die 18 decembris.*— Henri Sappia, *Nice Historique*, 1er Mars 1904.

Vers 1454, Pierre Garnieri fit peindre par Jacques Durandi deux grands tableaux d'autel pour l'abbaye de Lérins : 1° retable de *la Croix;* 2° *Vie de saint Honorat.* En 1455, les Consuls de la ville de Nice, pour conserver le souvenir des services rendus à la ville par son gouverneur, Georges de Piossasco, placèrent dans la salle du conseil le portrait de ce dernier, peint par le même auteur.

Jacques Durandi ou Duranti, naquit à Nice vers 1410. Il mourut en 1468.

J.-B., Toselli, dans sa *Biographie Niçoise*, dit que ce peintre est connu par un grand nombre de tableaux d'église, entre autres celui de l'*Assomption de la Vierge*, dans la chapelle du Saint-Sépulcre, à la confrérie des Pénitents bleus, à Nice.

On attribue au même artiste l'ancien retable de la cathédrale de Sisteron, représentant divers épisodes de la *Vie de saint Honorat.*

De tous les ouvrages mis sur le compte de Jacques Durandi, il en est un au moins qui est authentique. C'est un retable à fond d'or, qui se trouve dans l'église paroissiale de Fréjus. Il représente, au centre : *sainte Marthe écrasant la Tarasque;* à gauche : *saint Michel* et *sainte Catherine;* à droite : *saint Antoine* et *sainte Madeleine;* en haut et entre la colonnade : la *Salutation Angélique*, *saint Jean-Baptiste* et divers saints; en bas, sur la prédelle : le *Christ en croix avec les Maries en pleur.*

Cette belle peinture contient les restes d'une inscription avec le nom ou la signature en toutes lettres de Jacques Durandi, qui est un des meilleurs peintres de l'École niçoise. On prétend qu'elle provient de l'abbaye de Lérins.

Joseph Bres, dans ses *Brèves notices inédites sur quelques peintres Niçois*, dit qu'il ne faut pas confondre ce retable avec

celui ordonné par Pierre Garnieri pour la dite abbaye, en 1454. Il fait remarquer, avec raison, que dans l'inscription du retable de Fréjus, le nom de l'ordonnateur n'est pas celui de Garnieri.

Nous savons que Jacques Durandi travailla à Marseille, en 1450, mais, j'ignore l'ouvrage ou les ouvrages qu'il exécuta dans cette ville. Il se pourrait, étant donné son séjour en Provence, que le retable de Fréjus ait été peint, sinon à cette époque, du moins avant 1454, attendu qu'à partir de cette année le nom de cet artiste figure dans la liste des peintres qui exercèrent dans le comté de Nice durant la seconde moitié du quinzième siècle.

En 1461, Jacques Durandi et son frère, nommé Christophe, furent chargés par le gouverneur de Nice de peindre les armes ducales sur la poupe de la galère *Saint-Maurice*, et ils reçurent à cet effet la somme de onze florins.

Un autre artiste, nommé Philippe Butodi ou Boutaud, d'Annecy, fut chargé de représenter les mêmes armes sur soixante pavois, targes et rondelles, qu'on avait achetés pour la galère ; on lui confia, en outre, la restauration de la peinture de vingt écus. Il ne reçut pour ce travail assez important que la somme de vingt-neuf florins d'or, soit quatre cent vingt et un francs environ de notre monnaie.

Quelques années plus tard, deux jeunes artistes, Gérard Nadal ou Nadar [1] et Corrado Buvesi, qui avaient apparemment étudié

---

[1]. Dans les comptes du clavaire, Benoît de Menthon, on trouve le nom d'un peintre niçois, Gerard Nadal : *Item Guyrardo Nadalis pictori, pro picturis per eum factis in castro ducali Nicie armorum ducalium...* (vol. 39 année 1503. Archives de Turin). Ce nom équivaut à Nadar. E. Cais de Pierlas soupçonne que sa famille était originaire de Lucéram où il a trouvé un Johannes Nadalis qui florissait en 1475. En 1532, Jacques Nadal — peut-être le fils de Guyrardo Nadalis — a peint les armes de la duchesse : *Librarit magistro Jaqueto Nadali pro armis illustrissime nostre ducisse.* (comptes des Clavaires, vol. 53. Turin). A Cannes, dans une petite église

sous Miralheti, entreprirent en commun la décoration de diverses églises du comté de Nice. Ce sont eux qui exécutèrent entre autres les fresques de la chapelle des Pénitents blancs, à la Tour, en 1481. Ces peintures d'un réalisme original, sont très détériorées.

A la même époque nous trouvons à Grasse un peintre décorateur nommé François Dureti, et à Vence, un peintre en miniature connu sous le nom de François Alzine. (1)

Jacques (Jaumet) Mounier, d'Avignon, peignit pour le monastère de Saint Honorat de Lérins, en 1497, un retable sur toile, représentant la *Vierge* ayant d'un côté *saint Pierre* et *saint Victor* et de l'autre *saint Paul* et *saint Honorat.*

En plus des artistes que je viens de citer nous trouvons encore pendant la seconde moitié du quinzième siècle, les peintres suivants: Barthélemy Clérici; Antoine Léa, fils de Pierre; Antoine Risso; Pierre Raphanelli; Jean Canavesi; Ludovic Brea; Jean

---

dédiée à saint Nicolas, on voit un retable sur toile représentant le patron de l'église, le Christ en croix et quatre saints. Ce tableau contient cette inscription : *Malchio Nadae de Nizza — Pintor 1619 au 2 Septêm.* Il est très probable que ce Nadae ou Nadal est un descendant de la famille susnommée.

(1). Vers le milieu de la première moitié du XVIe siècle, florissait à Vence, un peintre nommé Honoré Alzine — fils ou parent de François Alzine — qui avait étudié sous Jean Canavesi. Joseph Bres, dans la première partie de son ouvrage *Da un Archivio notarile di Grassa* (Extraits des minutes d'un notaire de Grasse), nous apprend que le 5 mai 1521, le peintre Honoré Alzine de Saint-Paul de Vence, s'oblige envers la *Confraternita della Elemosina di san Michele de Monte Gregano* de Châteauneuf de Grasse, de peindre en la chapelle de Saint-Michel dans le cimetière de l'église paroissiale les sujets suivants : A droite : Dieu le Père assis sur un trône entouré de quatre anges musiciens; les Sept Vertus vis-à-vis des Sept péchés capitaux A gauche : L'Enfer et le Purgatoire; la *cavalcade* des Sept péchés mortels. Sur la voûte, les Quatre évangélistes, sur champ d'azur. De chaque côté de la paroi où se trouve le retable de *saint Michel*, deux images de saints, au choix des recteurs de la confrérie. En dehors, sur la façade de la chapelle, deux images *ad arbitrio* des dits recteurs. Tout cela pour la modique somme de... dix huit florins!

Baleisono; Jean Grassi dit *de Pimont* (de Piémont), originaire d'Ivrée ([1]) et Jean Changenet, dit le Bourguignon, originaire du diocèse de Langres.

En 1485, ce dernier se rendit à Avignon, où il ouvrit une école de peinture, école d'où sont sortis: Adam du Mont; Claude Farneti, de Salins; Raymond Julhart, de Narbonne; Jean de Nalde, du diocèse de Callahorra (Castille) et Honoré Labe, de Nice. ([2]). Ces

---

([1]). Dès 1487 nous trouvons Jean Grassi à Avignon. L'abbé Requin, nous apprend que le 22 septembre 1487, Dominique Panisse, riche bourgeois d'Avignon, traita avec Jean Grassi, pour le prix de quarante florins et d'un tonneau de vin rouge, de la peinture d'un retable qu'il voulait faire placer sur l'autel de la sacristie de sa chapelle dans l'église des Dominicains. Grassi devait y peindre Notre-Seigneur en croix, la sainte Vierge, saint Jean et saint Antoine de Padoue présentant à Jésus-Christ, Dominique Panisse à genoux, les mains jointes; sur la prédelle, les douze apôtres, et à chaque coin, les armes du donateur. Dominique Panisse fut satisfait du travail de Jean Grassi et, le 12 août 1489 le chargea de peindre un autre retable pour une chapelle qu'il venait de faire construire dans l'église des Dominicains.

([2]). A la même époque nous trouvons à Avignon un nommé Manuel Salati (Salvati), originaire de Nice. Il était peintre de caisses: *pictor capsiarum*(Protocole de Jean Tavani, 1490). L'abbé Requin, dans son étude sur les Peintres d'Avignon ignore en quoi consistait exactement cette profession et comment relevait-elle du domaine de l'Art. (Bulletin de la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1889).

Au quinzième siècle, on donnait généralement le titre de peintre *capsiarum*, aux artistes qui enrichissaient les coffres de peintures, notamment les coffres dits de *mariage*. Cette sorte de caisse à couvercle, qui a été employée à toutes les époques, est le meuble par excellence du XIV[e] et du XV[e] siècle, celui qui par ses transformations, a été l'origine de la plupart des pièces qui composent notre mobilier moderne. Le peintre *capsiarum* était, en outre, peintre de châsses. La châsse de sainte Ursule, que l'on conserve à Bruges, est célèbre à cause des peintures dont l'a décorée Memling. En Provence, *li caisso di santi Mario* (les châsses des saintes Marie) sont vénérées.

Le musée de Nice possède un coffre en bois sculpté et doré, enrichi de trois compositions peintes représentant différents épisodes de la séparation d'un grand personnage de l'époque de Louis XI, avec une noble dame, sa femme sans doute. Les petits côtés sont ornés d'un aigle, la serre posée sur une sphère; sur les deux angles de façe un petit écusson : armes de la Maison Martelli, de Florence.

Dans l'inventaire des objets garnissant l'atelier de Pietro Caminata, fameux peintre de caisses ou de coffres, mort à Gênes le 4 mai 1530, je relève : *In appoteca : capsia una ligni non pinta* (Prot. du not. Jean Campanella).

élèves, une fois leur apprentissage fini, devaient revenir dans leur pays. Quant à Jean Changenet, il était déjà mort vers 1495.



Les ouvrages qui nous restent des Primitifs sont pour la plupart détériorés ou affreusement restaurés; aussi, ce ne sont que les documents, et à défaut de documents, les attributions, qui nous permettent de reconstituer une partie du bagage de ces peintres, relégués avec tous leurs contemporains dans cette catégorie d'artistes gothiques auxquels plusieurs historiens reconnaissaient à peine du talent.

Lorsque, plus sainement dirigée, la critique moderne a songé aux maîtres qui avaient ouvert la voie à leurs successeurs, elle s'est trouvée dans une incertitude embarrassante; les spécimens authentiques de cet art primitif qu'on avait dédaigné pendant plus de deux siècles, manquaient en très grand nombre, de même que les documents relatifs aux artistes du moyen âge. D'autre part, comme ces derniers ne s'étaient pas imposé comme une nécessité de signer leurs ouvrages, il est résulté de cette négligence l'obligation pour l'historien de l'Art, d'attribuer à un artiste connu les œuvres anonymes.

Malheureusement, l'attribution, qui est en somme une méthode nécessaire et digne de considération lorsqu'elle est au service d'un expert ou d'un critique impartial, a été et est encore mal exercée par des gens qui ne sont pas qualifiés pour un travail aussi délicat.



Jean Miralheti

et

l'École Niçoise.



I

L résulte de divers documents que le peintre Jean Miralheti, *alias* de Montpellier, (¹) appelé aussi Muralhet, Meralhet, quitta cette ville pour venir à Nice avant 1418, puisque à cette date il avait déjà acquis droit de citadinage dans cette dernière cité. De 1432 à 1444, il travailla le plus souvent en Provence, ensuite il revint se fixer à Nice où il termina probablement ses jours vers 1457.

En effet, le 13 juin 1418, Jean Miralheti, qui résidait à Nice, partit à cheval pour Marseille suivi de deux estafiers. Ce voyage avait pour but d'obtenir l'extradition d'un nommé Feraudum Darias. Il resta huit jours à Marseille et paya trente-deux florins au geôlier de la prison de cette ville et trois deniers au notaire qui rédigea l'acte de confession du délinquant. Ce dernier fut d'abord transféré à Toulon où on expédia du palais du gouverneur de Nice les actes du procès, après quoi le nommé Feraudum Darias fut conduit à Nice vers les premiers jours du mois de novembre. (²).

Ce fait probant nous permet en outre de fixer la naissance du fondateur de l'École niçoise avant l'année 1400.

Les grands ouvrages sur la peinture sont muets au sujet de Jean Miralheti. Cette ingratitude de la postérité provient sans

---

(¹). Protoc. des notaires A. Redetty, Elzéar Déclières et Urbain Arbaud. Archives départementales des Bouches-du-Rhône. Archives de Turin.

(²). Comptes des receveurs généraux, vol. 3, fol. 42. Archives de Turin).

doute du très petit nombre d'ouvrages que cet artiste a légués aux générations futures. Nous ne connaissons de lui que quelques retables. Citons :

Le premier remonte à l'année 1432. A cette époque Amillette, veuve de Gabriel de Sarde, donne à prix fait à Jean Miralheti, la peinture d'un retable destiné à la chapelle de la Vierge dans l'église de la Major, à Marseille. L'artiste devait y peindre l'*Annonciation*, *saint Antoine*, *sainte Catherine* et la *Trinité*, sur champ d'azur d'Allemagne, étoilé d'or; sur la prédelle les *Apôtres* et sur les parties latérales les armes de Gabriel de Sarde; il reçut pour salaire cinquante cinq florins.

Par acte daté du 22 janvier 1435, la nommée Amillette de Sarde, se déclare satisfaite du travail de Jean Miralheti. (1).

---

(1). Joseph Bres, dans son ouvrage intitulé *Brevi notizie inedite di alcuni Pittori niccsi* (page 28), dit : « ...nulla mi venne fatto di trovare riguardo al medesimo (Jean Miralheti) e nulla posso dire che già non si sappia e, se ne fo cenno, non è che per mettere in dubbio (*doute*) quanto recentemente scrisse in un giornale (*l'Eclaireur de Nice*, n° du 4 décembre 1905), il Signor Tommaso Bensa che con grande amore si occupa dei pittori nostri. Intendo parlare del quadro del 1432 rappresentante la Nunziata che egli dice trovarsi in Marsiglia nella chiesa La Major e che attribuisce al Mirallieti, quadro che nessuna Guida registra e, ch'io mi sappia, non esiste. »

Ici, il ne s'agit nullement d'attribution, j'ai écrit : « C'est à cette intensité excessive de piété, à ce besoin de créations nouvelles que Marseille doit un des meilleurs ouvrages peut-être de Miralheti, l'*Annonciation*, de l'église de la Major (1432). » Pour prouver que cet ouvrage a été fait pour l'église susdite et qu'il était remarquable, je tiens à mettre sous les yeux du lecteur deux pièces justificatives tirées des minutes d'un notaire de l'époque :

1432, 25 octobr. Notum sit quod nobilis domina Amilheta de Sarda, nomine suo ac magnifici viri Anthonii Hermenterii ab una parte, et magister Johannes Miralheti, pictor, ab alia, simul bona fide, simul invicem et vicissim, mediante stipulatione valida et solemni, pepigerunt et concordaverunt ad faciendum quoddam retaule pro eorum cappella, sita in ecclesia sedis Massilie ad honorem Dei et beate Marie Virginis, ejus matris, et pro redemptione peccaminum Gabrielis de Sarda quondam viri sui, per modum qui sequitur :

Ce dernier s'engagea à peindre un retable, le 2 juillet 1440, pour Honoré de Gardanne, marchand de Toulon, au prix de dix-huit florins. Les personnages à représenter furent la *Vierge* ayant à sa droite *saint Jean-Baptiste*, à sa gauche *saint Honoré*, et au-dessous des deux saints, sept personnages représentés dans l'attitude de la prière, au choix du peintre, et sur la prédelle, *Jésus-Christ sous un dais au milieu des douze apôtres.*

Un'ouvrage de moindre importance fut le retable en bois blanc, destiné à la chapelle du Crucifix, de l'église Saint-Jacques-de-la-Corrigerie (Marseille), qui lui fut commandé par Jean Dominique, prêtre, le 17 décembre 1443. Jean Miralheti peignit et mit en place pour le prix de huit florins, ce tableau où il eut à repré-

---

Primo, pepigerunt quod ipsa habebit et tradet suis sumptibus ipsum retaule factum et paratum et clavatum, et ejus scabellum, et supercelum, et medium vaisselum.

Item, pepigerunt quod ipse magister Johannes depinget bene et debite dictum retaule ymaginibus beate Marie Annunciate in medio, et ab uno latere ymaginibus beati Anthonii, et ab alio beate Catherine.

Item, in ejus medio vaissello, ymaginem beate Trinitatis in medio, cum campo azurino de Alamania, stellato fino aureo.

Item, in dicto scabello depinget ymagines Apostolorum de auro fino et asuro fino et aliis coloribus finis, tam in dicto retaulo quam scabello, et armis dicti Gabrielis quondam et ejus timbro in tabulis existentibus ab utroque latere dicti retaule...

Item, fuit de pacto quod ipsa domina Amilheta teneatur solvere ipsi magistro Johanni pro dictis operibus et coloribus et labore suo et omnibus inclusis quinquaginta quinque florenos, solvendos, nunc sex florenos et sex grossos, quos ipse confessus fuit habuisse pro emendo auro illius et faciendo ipsum opus pro sua sustentatione, et complementum illius facto dicto opere.

Jurantes... De quibus... Actum Massilie...

Anno Domini (1435, 22 janvier) notum sit quod dicta domina Amilheta de Sarda, dictis nominibus, confessa fuit se tenere tacitam et contentam (*sic*) de dicto retaule et pulverio jam factis per pacta jam dicta, et positis in eorum cappella; et dictus Johannes confessus fuit habuisse ab ea dictum precium, et propterea se invicem et vicissim quitiarunt. Actum Massilie, testes... etc.

(Protoc. d'A. Rodetty).

senter *sainte Catherine* ayant à ses côtés *sainte Agathe* et *sainte Lucie*, toutes trois diadémées d'or, et sur la prédelle, *Jésus crucifié au milieu des douze apôtres*, sous un ciel étoilé.

Enfin, un ouvrage de l'époque où Jean Miralheti était à l'apogée de son talent, se trouve dans la sacristie de l'église de la Miséricorde, à Nice. Cette merveilleuse composition est connue sous le titre de *Notre-Dame-de-Miséricorde*. Elle se divise en onze panneaux et a 2 m 10 de large sur 2m 50 de haut.

Dans le panneau central, la *Vierge* vêtue d'une robe brodée d'or sur fond rouge, se tient debout et abrite sous son grand manteau sombre à doublure verte, une cinquantaine de personnages de tout rang. Des anges, gravés à la pointe, décorent le fond d'or du panneau. La figure de la Vierge est dessinée à la perfection et décèle une grâce inexprimable; les petites figures des personnages abrités sous son manteau prouvent que Miralheti était un miniaturiste habile; en outre, l'étude de leurs costumes offre un intérêt archéologique précieux [1]. Dans les autres compartiments on remarque, à droite, *saint Sébastien* et *saint Grégoire*, pape; à gauche, *saint Cosme* et *saint Damien*. Au-dessus de ces quatre personnages sont représentés quatre autres personnages plus petits : *saint Etienne*, *saint Laurent*, *saint Valentin* et *sainte Pétronille*. Au centre, dans une sorte de fronton, sur un fond bleu étoilé — tout comme dans le retable de l'église de la Major, à Marseille — se détachent un superbe portrait du *Christ*, les mains croisées et percées, et deux anges tenant le Saint-Suaire.

---

[1]. La *Vierge de Miséricorde*, de la chapelle de Notre-Dame du Peuple, à Draguignan, rappelle la Vierge de Miséricorde de Jean Miralheti. Je suppose que ce retable a été peint vers 1530 — la chapelle fut construite dès 1528 — par un élève de Ludovic Brea. Cette peinture ne serait pas sans analogie avec le triptyque de l'église de Cogolin, de 1540, signé Hurlupin André-Carton.

Sur la prédelle, à gauche, on voit le *Rédempteur apparaissant à Madeleine;* il tient un étendard blanc écartelé d'une croix rouge; à droite, la *visite des saintes femmes et l'Ange;* au centre, la *mise au tombeau*, avec huit personnages.

Toutes les dorures sont gravées en creux au pointillé; tous les fonds sont dorés à plat; les cercles de lumière, les couronnes et les ornements sont gravés à la pointe sur fond d'or, ainsi qu'il était d'usage à cette époque.

Par délibération du 13 janvier 1850, la confrérie de la Miséricorde décida de faire restaurer ce tableau ([1]). Il est dit dans le rapport que *dall'ispezione fatta dal Sig. Pettinati, abile pittore genovese, risulta essere un quadro di gran prezzo...*

Résultat : au-dessous de cette inscription en caractères gothiques :

HOC PINXIT JOHNES MIRALHETI

on ajouta celle-ci, en caractères modernes :

Pettinati Luigi restaurò 1850

Ce restaurateur n'a fait que réparer légèrement quelques parties du tableau; il a montré une sage précaution qui l'honore.

En général, il est plus aisé de peindre complètement un sujet quelconque que de le restaurer.

On plaça alors le tableau au fond de la sacristie de l'église de la Miséricorde où il resta jusqu'en 1889 : à cette époque le baron Michaud de Beauretour, prieur, le fit transporter en face

---

([1]). La fondation de la confrérie de la Miséricorde de Nice date de l'année 1422 (30 novembre).

Bernard Forestier, notaire; Louis Gaufridi, de Nice, notaire public, investi de l'autorité impériale. En 1422, Gaufridi était greffier du seigneur R. P. Louis Azzo, abbé du monastère de Saint-Pons, hors les murs de Nice.

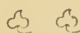
lès fenêtres de la sacristie et à cette occasion on annexa au chef-d'œuvre de Miralheti une table avec l'inscription suivante :

HOC OPUS JULIUS MIRALETHI PINXIT ANNO MCCCCIL ÆTATIS SUÆ LV
NICŒNSI IN ARCE B. MARIÆ ASSUMPTÆ TEMPLUM MAJUS PRIMUM EXHORNAVIT
NOVÆ URBIS MISERICORDIÆ SODALITATIS IN SACELLO TRANSLATUM ANNO MDIII
ÆDE AMPLIOR DENIQUE PERFECTA HIC DIE VIII DECEMBRIS ANNO MDCCCXXIX
ATRATI SODALES POSUERUNT.

Il appert de cette inscription que *Jules Miralethi* (?) a peint ce tableau en 1449 à l'âge de 55 ans.

Cette inscription, précieuse au point de vue des dates, concorde admirablement avec la note tirée des Comptes des Receveurs généraux, vol. 3, fol. 42. Elle nous permet de fixer la naissance de Jean Miralheti à l'année 1394; toutefois, le fait d'avoir confondu Jean avec Jules, Miralheti avec Miralethi, constitue une erreur inexcusable, attendu que la signature de Jean Miralheti, placée dans le compartiment de droite, entre saint Sébastien et saint Grégoire, pape, est très lisible. Elle est conforme à celles qui figurent dans les protocoles de divers notaires de l'époque.

D'autre part, en dehors de la date donnée par le baron Michaud de Beauretour, nous pouvons dater ce tableau, à quelques cinq ans près grâce aux costumes laïques portés par les personnages que la Vierge abrite sous son manteau. Nous savons, par divers documents datés, que les coiffes et les chapeaux qui sont peints sur la tête des femmes et des hommes ont été de mode en France sous Charles VII.



Si les archives publiques ne sont pas absolument muettes sur les œuvres d'art confiées aux artistes du XIVe et du XVe siècle,

elles ne nous donnent que des renseignements incomplets et tronqués, tandis que les minutes de notaires sont une mine précieuse, unique pour l'histoire de l'art. On arrivera à rédiger la véritable histoire des Primitifs lorsque des escouades de paléographes auront déchiffré les archives des anciens notaires. Déjà, c'est là seulement que des chercheurs aussi savants qu'infatigables ont trouvé des actes qui nous révèlent le goût des arts en Provence, à Nice et en Ligurie avant la fin du moyen âge, et les sacrifices que savaient s'imposer les marchands et les corporations de ces contrées pour décorer leurs maisons et les églises.



II

ANS plusieurs communes de la Basse-Provence et dans presque tout l'ancien comté de Nice, on trouve des peintures anonymes du quinzième siècle, qui dénotent pour la plupart l'influence prépondérante de Jean Miralheti [1]. Ceci prouve que ces deux contrées possédaient déjà à l'aurore de la Renaissance un noyau d'artistes d'un réel mérite; ces artistes, groupés pour ainsi dire autour du maître susnommé, devaient former une école caractéristique : l'École niçoise.

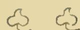
Peu ou prou, presque toutes ces peintures sont reliées entre elles par une esthétique originale, ce qui serait un indice de la communion artistique qui n'a cessé d'exister parmi les artistes qui exercèrent dans ces contrées durant le quinzième siècle.

Or, cette communion — chose rare pour une classe aussi susceptible que celle des peintres — n'a pu se former que sous la direction d'un maître aussi ferme que talentueux, j'ai nommé : Jean Miralheti.

Le fait, très saillant, d'avoir peint l'ouvrage que je viens de décrire, ouvrage exécuté pour le maître-autel de la cathédrale Sainte-Marie, qui s'élevait alors dans la partie haute du château de Nice, prouve évidemment que Miralheti devait avoir acquis auprès des autorités locales une notoriété très importante. Notoriété, qu'il avait aussi obtenue auparavant déjà par sa diplomatie.

---

(1). Plusieurs de ces peintures sont dans un triste état de dégradation; dans un si triste état, que je n'ose demander à les faire restaurer. On peut arrêter les ravages du temps, empêcher qu'elles ne se dégradent davantage; mais je crois prudent de s'arrêter là et de ne pas *refaire* ce qui a disparu.



La peinture de portrait, ce triomphe de l'École française, est à peine représentée chez l'Éeole niçoise qui, cependant, se rattaehe par eertains eôtés aux éeoles d'Aix et d'Avignon, dont elle est, d'ailleurs, eontemporaine. Il est même rare que les peintres de cette école se soient permis de représenter un donateur agenouillé dans les compositions éminemment religieuses. Quant aux compositions historiques, elles ont été exclues au même titre que le portrait, du domaine borné, mais sacré, de l'art niçois, qui de même que l'Éeole ombrienne, aspirait naturellement, sans le secours de la réflexion. à se rendre l'auxiliaire de la prière, de la rêverie et de la méditation. Comme à eette époque, la soeiété niçoise était à un haut degré attaehée à sa foi, l'artiste qui opérait dans un pareil milieu pouvait être sûr que la popularité ne ferait pas défaut à son œuvre. à eondition qu'elle fût le résultat du mysticisme le plus sineère. Pour un artiste jeune et doué de sentiments nobles, de pareils exemples étaient bien propres à affermir l'inspiration.

En disant que la peinture de portrait est à peine représentée ehez l'École niçoise, je vise seulement les portraits de personnages importants, voire de donateurs dûment désignés. Je pense qu'on ne peut pas classer dans la série des portraits de personnages du XIVe et du XVe sièele, la plupart des figures représentant des saints ou des saintes; je erois qu'il vaut mieux s'abstenir de toute désignation personnelle à cet égard, quand les preuves ne sont pas suffisamment eoncluantes en faveur du portrait proprement dit. Cependant, si par portrait nous entendons toute représentation d'homme ou de femme, nous voyons alors que l'art du portrait a passé en Provence, à Nice et en Ligurie, de la fin du XIIIe au

XVe siècle, par deux phases distinctes. Dans la première, il n'a été qu'une représentation obtenue par des traits généraux, par un travail qui n'était qu'une évocation de souvenirs plus ou moins précis; dans la seconde, elle est plus intéressante : les portraits de cette période (XVe siècle), reproduisent en général la ressemblance, mais sont encore marqués du signe conventionnel des premiers temps gothiques. Il n'est pas rare — dans l'École niçoise principalement — de remarquer tantôt les têtes faites sur un même type, les attitudes répétées, les fonds identiques; tantôt la recherche d'effets pittoresques, l'étude curieuse de la nature et le sentiment de l'unité individuelle des modèles. En résumé, les peintres de l'École niçoise opéraient surtout par intuition.



A diverses reprises nous voyons Jean Miralheti quitter Nice pour doter la Provence de quelque retable nouveau. C'est à cette intensité excessive de piété, à ce besoin de créations nouvelles, que Marseille doit un des meilleurs ouvrages, peut-être, de Miralheti : l'*Annonciation* (1432).

Pour étudier cet artiste, pour avoir une faible idée de l'influence qu'il exerça sur les peintres qui travaillèrent en Provence et dans le comté de Nice à cette époque, c'est dans cette dernière contrée qu'il faut venir l'apprécier à sa juste valeur. Là, nous le retrouvons vers 1450, dans toute la force de son talent, dans tout l'éclat de sa gloire.

Si Jean Miralheti a étudié divers maîtres — les Italiens surtout — il n'en est pas moins vrai que l'esprit, l'allure, le style de son œuvre, harmonieux et français, aboutissement d'influences italiennes et flamandes le rapprochent singulièrement des Primitifs

français qui exercèrent dans le Midi au commencement du XVe siècle. Il est vrai que ces derniers furent très assimilateurs, et ce n'est certes pas leur faire un mauvais compliment ; ils ont pris leur bien où ils l'ont trouvé ; souvent ils ont fait oublier leur modèle, et ce doit être là le but de tout artiste : faire mieux, et non pas se dégager de toute tradition ; qu'on le veuille ou non, « on est toujours le fils de quelqu'un ».

Si, au point de vue du coloris, Miralheti exerça l'influence la plus salutaire, au point de vue du dessin, son action fut moindre. Ce n'est que plus tard, et au prix des plus grands efforts que Ludovic Brea, le plus célèbre de ses imitateurs, apprit à rendre l'anatomie plus sincère et les secrets des raccourcis, en étudiant les peintures de Raphaël. Sous le rapport de la composition, enfin, l'influence de Miralheti fut assez grande, mais elle ne fut pas de longue durée. Cet artiste était un génie essentiellement contemplatif ; la sensation tenait lieu chez lui d'imagination. Mais l'essence même de son talent éveilla chez ses élèves et ses confrères le culte de la nature, et par dessus tout, la grâce, c'est-à-dire quelque chose de doux, de simple et d'harmonieux à la fois.

Après la mort de Miralheti ses élèves subirent des divergences dans leur manière de faire. Les œuvres ne s'achèvent plus avec ce cachet fort personnel et provençal du maître ; divers courants les entraînent sensiblement et l'on sent que les influences Flamandes et Italiennes tendent à se manifester de plus en plus par des attitudes et des recherches moins aigües, moins locales.



III

'AI reconnu les premiers essais de l'École de Jean Miralheti dans un retable qui se trouve au musée de Nice. Ce tableau sur bois se compose, en dehors de la prédelle, de dix panneaux; le tout mesure 1 m 93 de large sur 2 m 15 de haut. Le compartiment principal représente *saint Jean Baptiste* tenant dans la paume de la main gauche l'agneau emblématique dont il semble louer les bienfaits futurs; derrière l'agneau, qui est rehaussé par un nimbe doré crucifère, on voit un étendard découpé à deux pointes, écartelé d'une croix rouge.

Les compartiments latéraux représentent quatre personnages en pied : à droite, *saint Michel* et *sainte Barbe;* à gauche, *saint Jean l'évangéliste* et *saint Paul.*

L'Archange terrassant un démon, de formes très bizarres, est représenté vêtu d'une cuirasse que recouvre en partie un grand manteau; de la main droite il tient une lance en forme de croix à double traverse et qui sert en même temps de hampe à un étendard blanc divisé par une croix rouge; de la main gauche, il tient une balance qui sert à peser les âmes. En effet, dans les plateaux, on voit un homme et une femme complètement nus; c'est le plateau où se trouve cette dernière qui l'emporte en poids sur celui de l'homme. C'est là, une fine allusion pleine d'ironie.

Le pèsement des âmes est un des sujets allégoriques les plus singuliers et le plus souvent reproduits à la fin du moyen âge.

C'est toujours saint Michel, ou un autre ange, qui tient à la main droite le glaive de la justice, et à la gauche la balance du

Jugement; parfois, à côté des âmes est un ange qui paraît très attentif à cette opération; de l'autre côté se trouve un démon qui cherche sournoisement à faire incliner la balance de son côté, en posant sur le bord sa lourde et hideuse patte.

Sainte Barbe, drapée dans une longue robe que recouvre un manteau enrichi d'une bordure dorée, tient une palme dans la main gauche, et dans la main droite un bréviaire dans une chemise de livre; à ses pieds, s'élève une tour gothique. Elle a les cheveux flottants, comme le symbolisme le voulait pour les vierges. On sait que la foudre tua son père devenu son bourreau, qui l'avait fait enfermer dans une tour, à cause de sa beauté et que, dès lors, sainte Barbe protège de la foudre.

Saint Jean l'évangéliste a l'apparence juvénile, douce et pieuse que le moyen âge lui a toujours attribuée; il tient un calice d'où sort un serpent, calice empoisonné, qui, bu impunément par lui, devait faire croire à Jésus-Christ un prêtre des idoles.

L'apôtre des Gentils, chevelu et barbu, tient un glaive enfermé dans une gaine rouge, symbole de son éloquence, car il a dit de la parole apostolique qu'elle est « plus pénétrante qu'un glaive à deux tranchants ».

Au-dessus de ces compartiments, il y a cinq autres compartiments : celui du centre représente *Jésus dans le sépulcre*, ceux de droite, *sainte Agathe* et *saint Grat*, évêque d'Aoste; ceux de gauche, *sainte Lucie* et *saint Pierre*.

Jésus est représenté entouré des attributs de la Passion; derrière lui se dresse une croix avec l'inscription *I. N. R. I.* (Jesus Nazarenus, Rex Judœorum); à gauche, perché sur la traverse de la croix, se trouve un coq, symbole de la résurrection.

La vierge de Palerme, martyrisée à Catane le 5 février 251, montre de la main gauche ses mamelles mutilées par ordre de

Quintien, consul de Sicile; de la main droite, elle tient un pan de son manteau.

Saint Grat, en costume d'évêque, montre au spectateur la tête de saint Jean-Baptiste entourée d'un nimbe doré et posée sur un linge blanc. C'est là une allusion au voyage de saint Grat à la ville de Sébaste, où se trouvait le chef du Précurseur.

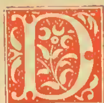
Sainte Lucie tient de la main gauche une palme et de l'autre une coupe dans laquelle sont ses deux yeux qui lui furent arrachés; sur la coupe est posé un poignard.

Saint Pierre qui tient de la main droite deux clefs d'argent, celle qui ouvre le paradis et celle qui le ferme, supporte de sa main gauche un livre à couverture rouge; sans doute, le livre de ses écrits apocryphes restitués enfin aux Juifs helléniques du IIe et du IIIe siècle.

La prédelle contient cinq épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste : sa naissance, sa prédication, il baptise Jésus, il fait des remontrances à Hérode, il est décapité et Salomé reçoit sa tête.



IV



Dans son ensemble, on rencontre dans les œuvres de l'École de Jean Miralheti un double courant : d'un côté l'influence antique, c'est-à-dire la recherche du style; de l'autre, le réalisme ou naturalisme personnifié encore à cette époque par l'École gothique ou Française.

D'autre part, le choix même des saints français, provençaux ou locaux, représentés sur les retables, sont là choses suffisamment visibles, indéniables, pour corroborer cette assertion d'une influence française sur l'art religieux des maîtres du quinzième siècle à Nice.

D'abord, la plupart de ces œuvres, on ne saurait le nier, ont quelque chose de sec et de froid, mais elles sont admirables par la netteté de la composition, l'acuité typique des personnages et le dessin de leurs costumes.

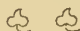
Quant au paysage, il n'apparaît que pour encadrer la composition accompagnée de figures; il est dans l'ensemble des tableaux des peintres de l'École niçoise primitive un accessoire, et contribue en quelque sorte accidentellement à leur renommée.

Dans le retable de *Notre-Dame-de-Miséricorde* — œuvre qui ouvre brillamment la bonne époque de l'École niçoise — Jean Miralheti, fondateur de cette école, se montre plus savant dans les raccourcis, plus varié dans les poses; le coloris est doux et harmonieux; les têtes, notamment celles de la Vierge, de saint Cosme et saint Damien se recommandent par un beau style; enfin, si le tout pris dans son ensemble accuse des proportions un peu longues et un dessin qui se ressent encore de la raideur de l'École

byzantine, il est incontestable que c'est un ouvrage superbe et typique.

Si cet artiste assista à la décadence de l'École byzantine, il en conserva la naïveté pieuse des attitudes, les dorures autour des têtes et des vêtements.

Sous le règne de Louis, duc de Savoie, il fonda une école de peinture à Nice, école d'où est sortie cette transition pleine de promesses qui se rattache encore par certains liens au style gothique, mais qui, par d'autres, prépare en Basse-Provence et à Nice — hormis la sénéchaussée d'Aix qui était déjà le centre d'un mouvement et d'une école artistiques — l'avènement de la Renaissance et de ses splendeurs.



Après le retable de *saint Jean-Baptiste*, un des plus anciens tableaux de l'École niçoise, est sans contredit le retable de *saint Antoine de Padoue*, qui se trouve dans l'église paroissiale de Lucéram. Cette peinture sur bois, avec encadrement d'ornement de style gothique, a 2 ^{m} 30 de haut sur 2 ^{m} 20 de large. Le panneau central qui, selon l'usage, est toujours plus grand que les autres, représente le célèbre père mineur qui prêcha l'Évangile aux Maures d'Afrique; les panneaux latéraux sont ornés de quatre saints personnages en pied : à gauche, saint Bernard et saint Pontius ; à droite, saint Claude et saint Nicolas de Tolentino. Au-dessus de ces compartiments, il y a trois compartiments plus petits; celui qui est au centre, représente la Vierge avec l'Enfant Jésus, les deux autres, saint François d'Assise et saint Georges.

On retrouve dans cet ouvrage des analogies avec le retable de saint Jean Baptiste,du musée de Nice,et deux fragments de retable qui sont au même musée. Ces deux fragments représentent quatre

figures à mi-corps : 1° saint Crépin et saint Crépinien; 2° sainte Lucie et sainte Agathe. Ils sont exécutés à la détrempe à colle pure et ont un aspect mat et très clair, tandis que le retable de saint Antoine de Padoue est peint a l'huile d'œuf ([1]) et paraît plus profond de coloris. Les visages sont expressifs, ceux de la Vierge et de l'Enfant Jésus sont particulièrement exquis; les mains sont assez bien dessinées, le coloris frais; le costume, qui est aussi une forme de l'art, est ajusté où il est nécessaire, flottant où il est besoin; il a de la distinction et il est simple en même temps. Les fonds gravés au pointillé son très finement dorés en plein et d'adorables arcs à décor de feuillage, achèvent un ensemble qu'on retrouve avec plus de grâce et avec plus d'éclat dans l'œuvre maîtresse et unique de Jean Miralheti.

([1]). Vers la fin du quatorzième siècle l'emploi de la peinture à l'œuf se généralisa rapidement à Nice. Les miniatures sur parchemin des missels, les retables qui ornaient les autels et les murs des églises étaient pour la plupart peints par ce procédé, du reste très solide, car il permet l'introduction des résines, le jaune d'œuf contenant une huile qui a la propriété de les dissoudre.

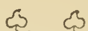
Anciennement, dit J.-G. Vibert (La Science de la Peinture), on broyait les couleurs à l'eau et on les détrempait avec des jaunes d'œufs frais émulsionnés à l'eau froide (c'est la détrempe à l'œuf), on y adjoignait quelquefois le blanc d'œuf naturel ou l'albumine pour augmenter la transparence. Pour introduire les résines, on les faisait préalablement dissoudre dans une essence et c'est à l'état de vernis qu'on les mêlait à l'œuf, soit directement, soit en émulsion avec de l'eau. Pour introduire la cire, il fallait d'abord la rendre miscible à l'eau par l'intermédiaire d'un alcali et l'on n'en connaissait qu'un, qui était la chaux.

C'est par ces mélanges habilement employés qu'ont été obtenues ces peintures du moyen âge, ayant résisté à plusieurs siècles sur les murs humides, et que l'on a souvent prises à tort pour des fresques. De même beaucoup de tableaux sur bois, sur cuivre ou autres matières, peints de la même façon, ont été considérés comme des tableaux à l'huile. Ce qui a fait commettre cette erreur, c'est que, dans ces peintures, les modelés des chairs sont tellement fondus et si finis qu'ils n'ont pu être exécutés qu'avec une pâte visqueuse longtemps malléable comme est la couleur à l'huile; mais les peintres du moyen âge obtenaient ces mêmes résultats en triturant le jaune d'œuf directement, sans eau, avec une résine : l'huile que contient celui-ci la dissolvait, et les couleurs broyées avec cette pâte avaient absolument la consistance de la peinture à l'huile.

V

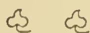
OUS venons de voir que le seul tableau signé de Jean Miralheti remonte à l'année 1449; dès lors, pourquoi depuis cette époque on ne trouve plus le moindre tableau signé par cet artiste? Plusieurs peintures de Jean Miralheti ont péri, quelques-unes subsistent encore, mais le dire, ce n'est rien; les dénicher, c'est là le hic.

On arrivera à faire de précieuses trouvailles lorsque des escouades d'ouvriers, munies de bons instruments, auront défriché toutes les parties du champ. Il ne faut jamais désespérer d'arriver à un résultat. Après bien des recherches et un travail assidu, je suis parvenu à révéler une école de peinture caractéristique : l'École niçoise; tôt ou tard, des chercheurs éclairés combleront de nouvelles lacunes, et petit à petit, sous l'effort combiné de tous ceux qui s'intéressent aux variations de l'Art à travers les siècles, on arrivera à former des annales profondes et inestimables.



Parmi les maîtres qui succédèrent à Jean Miralheti, Ludovic Brea, de Nice, fils d'un tonnelier, dit-on, fut celui dont la maîtrise est à bon droit la plus réputée. Celui-ci devait être encore bien jeune au moment où Miralheti mourut, cependant en dehors de la manière du premier qui se manifeste dans les œuvres de jeunesse du second, on trouve dans quelques-unes de ces œuvres une

affinité qui fait supposer la collaboration de ces deux maîtres [1]. Quoiqu'il en ait été, Ludovic Brea sut tirer un merveilleux parti du réveil d'art suscité et organisé à Nice, ce qui lui permit, plus tard, de relever la peinture à Gênes et de mériter ainsi le titre de fondateur de l'École génoise.



Vers 1500 le recteur de l'église Saint-Nicolas, à Monaco, chargea Ludovic Brea, de terminer un grand retable pour le principal autel de son église. Le maître se mit de suite au travail, et, quelques mois après, c'est-à-dire le 20 août 1500, il acheva le tableau divisé en vingt-deux compartiments.

Ce retable, privé de sa prédelle, relevé par un cadre sculpté et doré, contient deux panneaux centraux : 1° *Jésus mort, les mains croisées, sous la croix, entre sa Mère et saint Jean;* 2° au-dessous, et formant la partie principale, *saint Nicolas*, bénissant. L'évêque de Myre, coiffé de la mître d'or ornée de gemmes, a un air noble. Aux deux côtés, dans quatre petits cadres étroits et superposés se trouvent, à gauche : *sainte Brigitte, saint Blaise, sainte Marguerite* et *sainte Cécile;* à droite : *sainte Barbe, saint Bernard, sainte Claire*, et *sainte Dévote*.

---

(1). Dans l'ancienne église des Dominicains, à Taggia, près San Remo, se trouve un retable en bois composé de six compartiments; le compartiment principal représente l'*Annonciation*. Henri Schaeffer (Giovanni Mirallieti e Ludovico Brea), prétend que cet ouvrage contient une inscription où il est dit que Jean Miralheti et Ludovic Brea peignirent en collaboration ce retable en 1473 (?). Joseph Bres et le R. P. Vincent Priori, Gardien du couvent (J. Bres. Notizie intorno ai Pittori Nicesi), soutiennent, avec raison, que le retable est anonyme. On attribue cette peinture au Pérugin. Ce retable s'apparente d'assez près à l'École niçoise. En attribuant cet ouvrage au maître de Raphaël, c'est le plus bel éloge que l'on puisse faire de cette École, qui fut pour l'École génoise ce que l'École ombrienne fut, avec plus d'ampleur, pour l'École romaine : un point de départ.

Cette rangée de petites figures est accostée, à droite et à gauche, par quatre panneaux plus grands, deux sur deux; à gauche : 1° *Salutation angélique;* 2° *la Vierge tenant deux bambins* (Jésus et saint Jean-Baptiste); 3° *saint Laurent*, en habit monastique, appuyé d'une main sur un gril et tenant de l'autre un livre dans lequel il semble lire; 4° *Marie-Madeleine*, tenant un vase à parfums. A droite : 1° *saint Jean-Baptiste* avec l'agneau pascal; 2° *Ange nimbé*, vêtu d'une robe rouge et tenant une banderole sur laquelle on lit : *ave. mar. gr. plena ;* 3° *saint Michel*, debout, en costume de page du quinzième siècle, enfonce sa lance dans la gorge de Lucifer, et de la main gauche pèse deux âmes dans une balance; 4° *saint Etienne*, en costume de diacre monacal, tenant une palme et un livre, avec des gouttes de sang autour du front.

Cet ouvrage est dans le style de Jean Miralheti.

Un manuscrit conservé à l'évêché de la Principauté, rapporte une inscription latine qui se trouvait sur la corniche de ce tableau. Voici la traduction de cette inscription :

« Avec l'aide de Dieu (au-dessous les armes des Grimaldi). Cette œuvre a été faite sous le règne de magnifique et puissant Seigneur Jean de Grimaldi, Conseiller et Chambellan du Roi, Seigneur de Monaco, etc., du vivant de vénérable Dom Antoine Teste, recteur de la présente église dudit lieu et d'honnêtes hommes Louis Daniel et maître Ginesio Mallavene, massiers de ladite église, à la louange et en l'honneur de Dieu tout-puissant, de la Très Glorieuse Vierge Marie et du bienheureux évêque et confesseur Nicolas. Elle a été *terminée* par Ludovic Brea, citoyen Niçois, l'année du sacré jubilé général 1500 et le 20° jour d'août. Amen. »

Malheureusement, cet ouvrage a été en partie repeint; il se trouve actuellement dans la cathédrale de Monaco.



Henri Schaeffer prétend que le retable de *saint Bernard de Manthon*, de l'église de Lucéram, contient le nom de Jean Miralheti (1472). Or, ce tableau divisé en six compartiments, ne contient pas de nom d'auteur, mais seulement le nom du donateur et l'année qu'il a été ordonné : *Hoc opus fecit fieri Rubaldo de Castello 1500.*

Comme Jean Miralheti est né avant l'année 1400, l'assertion de Schaeffer est une pure invention.

Ce retable a été complété de deux petits compartiments d'un autre retable à la suite de quelque démembrement; il représente, au centre : *saint Bernard*, archidiacre et fondateur de l'hospice du Mont Saint Bernard; à gauche : *saint Honorat;* à droite : *saint Benoît;* en haut : *Jésus sur la croix entre la Vierge et saint Jean l'évangéliste;* aux côtés : *saint Benoît*, abbé, et *sainte Barbe.*

Les trois panneaux du bas et le panneau central du haut sont plus anciens et d'une même main. Les deux petits qui sont à côté de celui-ci, font partie de la suite des huit petits compartiments en hauteur qui sont au musée de Nice [1]. Ces huit petits compartiments et la prédelle de *sainte Marguerite*, qui se trouve aussi au musée devaient faire partie du retable situé derrière le

(1) Ces huit petits panneaux représentent huit figurines : saint Pierre de Luxembourg, saint Honorat, saint François d'Assise, saint Fiacre, saint Dominique, saint Martin, saint Crépin et saint Crépinien. Je suppose que ces figurines faisaient partie des dix sujets à un seul personnage représentés dans les deux bandes latérales du retable dédié à sainte Marguerite.

maître-autel de l'église de Lucéram. Quant au Christ en croix entre la Vierge et saint Jean l'évangéliste, il rappelle d'une manière assez sensible le même sujet qui se trouve au dit musée. Cette peinture est reliée à deux fragments qui faisaient partie d'un même retable avec niche centrale : d'un côté, *saint Jean Baptiste;* de l'autre, *saint Barthélemy.* Dans le couronnement : la *Vierge* et l'*Ange.*



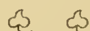
ERS 1480, l'École niçoise qui était brillamment représentée par Ludovic Brea, compte un nouveau peintre de valeur, nommé Jean Canavesi. Cet artiste, qui se disait prêtre et originaire de Pignerol (Piémont), était parvenu à cette époque à se faire une place honorable à côté des peintres qui subirent l'influence de Jean Miralheti. Ses fresques, ses tableaux, ornent les églises de plusieurs communes du comté de Nice et de la Ligurie, parmi lesquelles il convient de citer celles de Pigna, de Notre-Dame-de-Fontan, près La Briga Maritime, de Pornasio, de Saint-Etienne-de-Tinée, de Venanson et de Lucéram.

A Pigna, dans l'église Saint-Bernard, Jean Canavesi a représenté la *Passion*, le *Jugement dernier*, le *Paradis*, les *Évangélistes* et les principaux protecteurs de Pigna. Du côté droit, et au-dessous des armes de cette ville, on lit l'inscription suivante : *Hoc opus fecit fieri comunitas Pigne Sub anno Domini* MCCCCLXXXII *die* XV *octobris. Presbiter Johannes Canavesi de Pinerolo pinxit.*

Ces superbes peintures à fresque, restaurées en 1756 par Jean Baptiste Grillo, peintre pignois, sont actuellement dans un état pitoyable à cause des injures du temps, des hommes et... des enfants! Ces derniers, plus à craindre que le temps et les grandes personnes, se sont amusés à jeter des pierres sur tous les personnages représentant des juifs.

J'attribue à Jean Canavesi, le grand retable à neuf compartiments qui est situé au maître-autel de l'église Saint-Michel, à Pigna. Le panneau central représente le patron de la paroisse.

Tous les sujets sont peints sur fond d'or et sur bois. Le réalisme des figures, la délicatesse des chairs, la lucidité des armures et des habits, attestent dans leur ensemble un pinceau habile.



A 5 kilomètres environ de la commune de Briga Maritime, ancien pays des *Brigiani*, mentionnés dans l'inscription du trophée d'Auguste (Turbie), se dresse sur la rive droite du torrent Levenza, un sanctuaire dédié à la Vierge, sous le titre de Notre-Dame-de-Fontan, à cause des sources intermittentes qui jaillissent à ses pieds. Dans l'intérieur de ce sanctuaire, Jean Canavesi a peint à fresque trente sept tableaux : 14 sur la paroi latérale de droite; 12 sur celle latérale de gauche; 10 sur celle de front et un sur la paroi postérieure. Les sujets représentent les principales scènes de la Naissance et de la Passion de Jésus-Christ et du Jugement dernier. Du côté gauche, et au-dessous du *portrait* de Judas Iscariote, j'ai déchiffré cette inscription :

Dominico Pastorello et Bartholomeo de Bartholomeis Procuratoribus Presbytero Joane Canavexio pictore œre eleemosinario actum 1492 12 octobris ruens rescriptum a Josepho Pastorello rectore presbytero Joanne Granello Cœsare Lamberto Procuratore anno 1483 die quarto octobris.

Jadis, d'autres fresques décoraient la voûte; aujourd'hui, elles subsistent sous une épaisse couche de badigeon! D'après deux morceaux ou fragments qui n'ont pas été recouvert par la chaux, on voit que ce sont des peintures d'un artiste postérieur à Jean Canavesi, mais moins habile que lui.

Celles de Canavesi sont assez bien conservées : le bleu et quelques autres nuances se distinguent encore, le vert et le rouge ont

en général conservé beaucoup d'éclat. L'or ou couleur d'or n'est pas répandu sur les vêtements, sur les accessoires, comme il était d'usage à cette époque. Plusieurs figures tiennent des banderoles portant des inscriptions explicatives des scènes peintes et, sous ce rapport, elles offrent un double intérêt pour celui qui les observe.

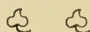
Il en est de même de celles qu'il a exécuté en 1490 sur la façade de l'église Saint-Dalmas, à Pornasio; en 1492 à Saint-Etienne-de-Tinée et vers la même époque, à Venanson, dans l'ancienne chapelle de Sainte-Claire (A.-M.) Pour le chœur de l'église de Pornasio, Jean Canavesi a signé en 1490 un superbe tableau sur bois représentant *saint Dalmas*.

Enfin, au musée Royal de Turin se trouve un grand tableau sur bois à seize compartiments peint par Jean Canavesi. Le panneau central représente la *Vierge assise sur un trône, tenant sur le bras droit l'Enfant Jésus*. Celui-ci, d'une main bénit et de l'autre il tient un chardonneret. Au bas de ce panneau on lit cette inscription : *Presbiter Johes Canavesi pinxit*. A gauche du panneau central : *saint Jacques le Majeur* et *saint Etienne;* à droite : *saint Jean Baptiste et saint Bernard*. En haut et au centre: le *Christ sur la Croix entre la Vierge et saint Jean;* à gauche: un saint cardinal et un saint pape; à droite : deux saints évêques. Les bandes latérales, très étroites contiennent, à gauche : trois saintes; à droite : trois saints. Tous les personnages sont sur fond d'or et auréolés. L'artiste les a représenté sans action, à côté l'un de l'autre. Devant ce mysticisme douceâtre, mais suave, cette rêverie de la prière, cette profonde naïveté, on ne se défend pas d'une impression enthousiaste. Jadis ce beau retable se trouvait au maître-autel du sanctuaire de Notre-Dame-de-Fontan. Il fut acheté à Gênes en 1864.

Il est très probable que Jean Canavesi a peint les fresques

qu'on admirait encore au siècle dernier, sur la façade de l'église paroissiale de Lucéram. Cette église consacrée à Sainte Marguerite fut reconstruite à partir de l'année 1487 sur l'emplacement de l'ancienne qui tombait de vétusté. En 1832 elle fut restaurée et les fresques qui décoraient la façade ont été recouvertes de badigeon. Durante, historien niçois, prétend que c'était un ancien temple païen et que ces fresques représentaient des nymphes et des satyres, ce qui est absurde. Elles représentaient, au dire des anciens de la localité, le *Songe de Joseph.*

Divers artistes, qui avaient admiré ces peintures, assuraient que sous le rapport du dessin comme du coloris elles avaient une grande analogie avec celles de Jean Canavesi. [1].



Toutes les peintures murales de cet artiste dénotent une certaine sécheresse du dessin, les figures sont un peu rigides et longues, aux extrémités principalement. Les contrastes sont frappants chez ce peintre de valeur. Tout ce que l'imagination peut inventer, afin de frapper et terrifier est réuni dans les fresques de Notre-Dame-de-Fontan. L'auteur a mêlé la béatitude aux affres de la mort. Il insiste, sur tous les détails, tous les traits qui peuvent accentuer le jeu, le caractère, le type de ses acteurs ; tantôt leur gesticulation, anguleuse ou violente, s'exagère parfois

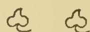
---

(1). La chapelle de Saint-Grat, à Lucéram, était recouverte de fresques très intéressantes, mais le badigeon a causé des désastres. On remarque encore les quatre Évangélistes, la Vierge sur un trône, saint Sébastien, sainte Catherine, saint Grat et saint Honorat. Saint Sébastien est costumé en page de la fin du XVe siècle. Ces fresques rappellent la manière de Jean Canavesi.

jusqu'à la contorsion, et leur laideur brutale et grimaçante, touche à la caricature, comme dans la scène où les bourreaux, sous les traits d'ignobles soudards, clouent le Christ sur la croix; tantôt il est d'une douceur inexprimable, comme dans la scène du *Jugement dernier*, vaste tableau qui occupe toute la paroi postérieure du Sanctuaire. Ici, il rappelle par le calme suave de la plupart de ses personnages, les figures de Jean Miralheti. Enfin, ces fresques contiennent plusieurs compositions conventionnelles usitées dans les peintures religieuses avant la Renaissance. Ainsi, dans l'*Annonciation*, il y a un espace très grand entre l'Ange et la Vierge; dans le *Mariage de la Vierge*, on remarque un jeune homme qui brise une baguette de stipulation; scène qu'on retrouve dans le *Sposalizio*, de Raphaël (musée Brera, à Milan). La figure du Christ, dans le *Jugement dernier*, est beaucoup plus grande que les autres figures, ainsi qu'il était d'usage chez les peintres Bysantins, qui tenaient à démontrer par ce moyen la grandeur de Dieu le Fils vis-à-vis de ses créatures. Ces considérations ne diminuent nullement le mérite de l'artiste. Les idées n'appartiennent à personne; l'expression les met en valeur et les frappe d'une marque ineffaçable. En résumé, Jean Canavesi avait en art tous les défauts de l'époque; défauts communs aux meilleurs peintres qui travaillèrent en France et dans les diverses capitales de l'Italie. Mais on ne peut nier l'importance et le mérite de ses vastes compositions qui sont toutes très intéressantes. Dans ses peintures sur bois, il a moins de sécheresse, mais partout, ses excès d'un réalisme naïf sont presque toujours à leur place, ils me semblent encore l'expression légitime d'un sentiment sincère.

♧ ♧

La famille Canavesi ou Canavesio, de Pignerol, a fourni plusieurs peintres de mérite; les quatre plus remarquables sont : Jean, Guillaume ([1]), Antoine et Sébastien. Le premier, plus connu que les autres, après avoir subi l'influence des peintres du Nord — les Allemands surtout — a fondu si bien sa manière primitive, avec celle qui caractérise les peintres de l'École niçoise, qu'on peut sans crainte, le classer parmi les maîtres de cette École; le second et le troisième ont été élèves de Ludovic Brea, la tradition leur attribue la plupart des tableaux qui se trouvent dans les églises de Vence, de Biot, du Broc et d'Antibes; Sébastien, passe pour être l'auteur de la *Conversion de saint Paul* et la *Descente de Croix*, jadis à l'église de Saint-Paul-du-Var.



Nous venons de voir que les fresques qui décoraient la voûte du Sanctuaire de Notre-Dame-de-Fontan et celles qui se trouvaient sur la façade de l'église Sainte-Marguerite, à Lucéram, ont été recouvertes de badigeon. A ce propos, je tiens à protester contre ce genre de réparation qui enlève aux monuments anciens, ce cachet de noble vétusté, si cher aux archéologues. Pour ne parler que des églises, je trouve qu'il est inutile de farder leurs murailles, sous prétexte de les faire paraître modernes, tandis qu'elles comptent déjà plusieurs siècles d'existence.

([1]). Guillaume Canavesi, peintre du lieu de Biot, au diocèse de Grasse, séjourna longtemps à Saint-Maximin. Le 19 décembre 1532, sa femme, Adrienne Ver, fille de feu Honorat di Donel, lui donne procuration spéciale de vendre les biens immeubles qu'elle possède au territoire de Biot. (Protocole de Gombaud Arbaud). F. Cortez, mentionne ce peintre dans son étude sur quelques artistes du commencement du XVI[e] siècle à Saint-Maximin (Var).

Une opération encore plus exécrable que le badigeonnage des monuments historiques, c'est le regrattage des ornements, et même des surfaces planes des murailles. Cette méthode absurde altère les formes, et souvent, les détruits sans espoir de réparation possible. Qui rendra aux sculptures amaigries leurs contours harmonieux ? Nous aurions peine dans le temps présent à remplacer ces prodiges d'habileté et de constance des artistes de jadis, et nous les livrons sans crainte à la râpe dévastatrice d'un manœuvre ignorant !

Si je proscris absolument le badigeonnage et le regrattage, je suis loin de conseiller d'abandonner nos anciens monuments à la poussière et à la malpropreté. Pour remédier à cet inconvénient on peut employer un moyen très simple, propre à donner aux murailles un brillant convenable sans leur enlever cette teinte obscure qui atteste leur antiquité. On se sert de larges brosses épaisses et souples, qui emportent la poussière des voûtes et des murailles sans rien altérer.

C'est simple et conforme à l'Art.

Quant aux fresques qui ont été recouvertes d'un badigeon — à la craie surtout — on peut, avec certaines précautions, les dégager de cette croûte et les remettre au jour.

Pour enlever le badigeon sans altérer les peintures qu'il recouvre, on devra l'imbiber avec de l'eau chaude, et attendre, pour l'enlever avec des racloirs de bois, qu'il soit boursouflé, ce qui arrive peu de temps après l'application de l'eau chaude.



Ludovic Brea



I

u commencement de la Renaissance, la profession de peintre était très peu considérée en Ligurie, aussi, Ludovic Brea conçut le projet de relever la peinture de cet état de délaissement; il se mit courageusement à l'œuvre, et à l'aurore du XVIe siècle, son école — école fondée à Gênes — devint une des premières de l'Italie du Nord.

De cette école sortirent plusieurs peintres fameux, et notamment Theramo Piaggia et Antonio Semino. Ce dernier, après avoir étudié sous Brea devint en peu de temps si habile qu'il reçut les commandes les plus importantes de sa patrie.

Si au commencement de la Renaissance, la peinture était délaissée en Ligurie, toujours est-il vrai que pendant le moyen âge nous trouvons dans cette région quelques peintres de mérite. Il en est de la Ligurie comme des autres pays : aussitôt que des hommes se sont réunis dans un endroit quelconque pour vivre en société, ils ont eu une religion et un art dont la première manifestation a toujours été la peinture. Cet art s'est développé avec plus ou moins d'essor, suivant les climats, et partant le tempérament des hommes. Son histoire est écrite tout au long dans les annales des évolutions de la société.

L'abus de l'or dans les tableaux est antérieur à la propagation de la peinture à l'huile; cependant, à Gênes, les relations corporatives qui unissaient étroitement les peintres aux doreurs, eurent pour résultat de faire conserver en Ligurie plus longtemps que

dans tout autre lieu l'usage d'appliquer de l'or dans le champ des tableaux.



Le plus ancien tableau portatif que l'on connaisse aujourd'hui, dans la Ligurie, est le *Crucifix* de la cathédrale de Sarzane, peint en 1138 par le maestro Guglielmo pour une église de Luni, ville autrefois prospère, située à l'extrémité de la Rivière du Levant.

En 1292, florissait à Gênes, un peintre de mérite, connu sous le nom de Manfredino da Pistoia. Jadis, l'ancienne église paroissiale de Taggia, était décorée de peintures remarquables de Belizone Giovanni d'Albenga. Une de ces peintures contenait cette inscription : *Ego Johannes Belizonis habitator Albingane civis pinxi sub anno Domini* MCCCXIII *die* XXV *augusti*.

Vers le milieu du quatorzième siècle, naquit à Gênes, un enfant du nom de Francesco d'Oberto. Cet enfant, issu de la noble famille génoise des Cibo, qui donna par la suite un vice-roi de Naples, plusieurs cardinaux et un pape à la chrétienté, devint un des hommes les plus distingués de son époque.

Jeune encore, Francesco d'Oberto dit *le Moine des îles d'or* revêtit l'habit monacal et se retira dans l'abbaye de Lérins, où il se voua à l'étude des belles-lettres et des beaux-arts. Ses poésies provençales adressées à Alice des Baulx, comtesse d'Avellino, sont aussi célèbres que ses miniatures.

Nicolò da Voltri, exécuta un tableau à plusieurs compartiments, en 1401, pour l'église Notre-Dame-des-Vignes, à Gênes. Le sujet principal de cet ouvrage, aujourd'hui disparu, représen-

tait l'*Annonciation*. Soprani qui vit ce retable, a loué la manière avec laquelle les couleurs y étaient distribuées, le moelleux des draperies et la dévote expression des figures.

Enfin, dans le cloître de l'ancien couvent des Dominicains, à Gênes, se trouve une *Annonciation* exécutée à fresque, qui porte cette inscription : *Justus de Allamagna pinxit* MCCCCLI. Ce peintre était originaire de Ravensbourg (Wurtemberg). Il figure dans divers actes notariés sous le nom de *Magister Justus de Ravansburga pictor habitator Ianue*. A l'école de ce dernier, l'auteur de l'*Histoire littéraire de la Ligurie*, le P. Spotorno, a cru pouvoir rattacher un « Corrado d'Alemagna » qui travaillait, en 1477, dans le couvent des Frères prêcheurs à Taggia, et il a supposé, sans fondement, que ce fut dans cette dernière ville plus voisine de Nice que de Gênes que se formèrent, sous la direction de Corrado, Ludovic Brea et le P. Domenico Emanuele Macarj, de Pigna.

Spotorno, qui s'est avisé le premier de refuser à Brea le titre de père de l'École génoise, s'est abusé singulièrement, puisque pour donner plus de poids à sa réfutation il a produit un document où les peintres de la Ligurie sont assimilés aux... doreurs! Ce document tiré d'un manuscrit de la bibliothèque de la ville de Gênes, écrit en 1592 et traitant de l'*Art de la peinture* (1), est une requête adressée en 1481 au doge Baptiste de Campofregoso et au Conseil des Anciens de la République de Gênes, par Bartolommeo di Canonica et Domenico di Tivegna, consuls de la corpora-

(1) Les plus anciens mémoires concernant la peinture génoise se trouvent dans ce manuscrit sans nom d'auteur. A ce manuscrit est joint la matricule des peintres. Le nom de Ludovic Brea figure sous le n° 26 avec cette mention : *Lodisius de Nicia*.

tion des peintres et des doreurs de cette ville [1]. Les pétitionnaires demandaient l'autorisation, qui leur fut d'ailleurs accordée, d'ajouter neuf chapitres aux vingt articles qui composaient ses anciens statuts.

Soprani a vu dans ce fait une des raisons qui paralysèrent longtemps l'essor de la peinture chez les Génois : « L'Art, dit-il, étant assujetti, comme le commun des métiers, à la juridiction consulaire, fut abandonné à des gens dépourvus d'intelligence... »[2]

Donc, c'est avec raison que j'affirme que la profession de peintre était très peu considérée en Ligurie, et que ce fut Ludovic Brea qui conçut le projet de la relever de cet état de délaissement. C'est à lui, d'ailleurs, que revient le mérite d'avoir institué la première école de peinture à Gênes. Il faut laisser à l'illustre Niçois l'honneur d'avoir été dans la peinture, le vrai promoteur de la Renaissance en Ligurie.

---

(1) Illustri et Excelso Domino Baptiste de Campofregoso Duci Ianuensium et Magnifico Consilio DD. Antianorum humiliter et devote supplicatur parte Bartholomei de Canonica et Dominici de Tivegna Consulum Artis pictorum et scutariorum (sic) Consilii et totius artis pictorie et scutarie civitatis Ianue exponentium, etc.

MCCCCLXXXI die XVIII decembris : Illustris et Excelsus... Cum audissent nonnullos pictores dicentes fecisse quandam supplicationem et in illa ordinasse nonnullas reformationes et capitula pro universitate et ad beneficium tam hominum artis eorum quam scutariorum et civium Civitatis, etc. (Matricula Artis pictorum et scutariorum).

(2) S'alcuno mi ricercase per qual cagione ne' tempi antichi non fiorissero in Genova come nell'altre Città d'Italia huomini Celebri, e essercitati nella professione della Pittura, direi, che ciò sicuramente procedette dal vederla in quei tempi accomunata in tutto con l'Arte de' Doratori, soggetta a Consoli, e mecanicamente essercitata ad ogn'hora dà gente idiota nelle più vili botteghe. R. Soprani, *Le vite de Pittori, Scoltori et Architetti Genovesi.*

— A propos des peintres qui travaillèrent en Ligurie aux XIIIe, XIVe et XVe siècles, Davide Bertolotti, dans son ouvrage intitulé *Viaggio nella Liguria Marittima* (vol. II), dit :« Ma tutto ciò era ben lungi dal formare ciò che si dice una scuola pittorica, cioè una continuata serie di valenti dipintori ».

II

N distingue trois périodes dans l'évolution artistique de Ludovic Brea : la période niçoise, la période de transition, la période génoise.

La première, absolument primitive, et qui procède directement de la manière de Jean Miralheti, se résume en quelques ouvrages qui sont empreints de réalisme. Dans sa seconde manière, on constate l'effort qu'il a fait pour s'affranchir des anciennes méthodes et se créer un genre à lui; néanmoins, cette période de transition rappelle encore le faire de Miralheti, mais un Miralheti perfectionné, c'est-à-dire, plus moderne. Sa troisième manière est le résultat de ses études faites à Pérouse et à Rome; dans cette période, le grand peintre Niçois s'est montré rénovateur. Nous allons étudier séparément ces trois époques.

Le tableau le plus ancien de Ludovic Brea se trouve dans la sacristie de l'église des Pénitents noirs, à Nice (1).

Le sujet de ce tableau sur bois est presque identique à celui que Jean Miralheti a représenté dans le compartiment central du retable de *Notre-Dame-de-Miséricorde*.

La Vierge, debout, tient sur le bras droit l'Enfant Jésus; de la main gauche elle écarte son manteau à l'abri duquel se trouvent, à genoux, des personnages de tout rang. Elle est vêtue d'une robe de brocart rouge. Deux anges soutiennent une couronne au-dessus

---

(1) Pendant trois cents ans environ, ce tableau remarquable resta exposé en plein air dans une sorte de niche située rue Sainte-Réparate, près la Cathédrale, à Nice.

de sa tête. Ils tiennent des banderoles sur lesquelles sont écrits ces mots: *Conceptio tua Dei genitrix — Salve regina misericordia vita dulcedo.* Dans le fond, à droite, on aperçoit le château de Nice et le pont Saint-Antoine; à gauche, l'artiste a représenté la plage du Paradis, et, au loin, la pointe du Var, ornée d'une riche végétation [1].

Cette composition — composition qui se retrouve dans une quantité d'œuvres de la même époque — tombait en écailles et toute la partie inférieure était fort détériorée, si détériorée que vers le milieu du siècle dernier l'inscription qui se trouvait au bas et à gauche du panneau, n'était plus lisible.

Grâce aux protestations réitérées de plusieurs amis des arts, la confrérie de la Miséricorde de Nice, détentrice du dit tableau, se décida à le mettre à l'abri des intempéries, mais, avant de lui assigner une demeure fixe (sacristie de l'église des Pénitents noirs), on eut la malheureuse idée de le faire restaurer, alors qu'il eut été plus sage de faire une copie fidèle du tableau pour le substituer à l'original qu'on aurait déposé au Musée de la ville. On chargea donc David, artiste-peintre, de restaurer cette peinture délabrée.

Ce travail fut jugé sévèrement par quelques membres de la Commission de restauration, certains, allèrent jusqu'à dire que le restaurateur avait commis un véritable assassinat. Le baron Michaud de Beauretour, prieur, membre de la Commission de restauration, dans sa *Notice historique de la vénérable Archicon-*

---

(1) L'emplacement actuel de la rue Paradis, à Nice, était jadis occupé par une partie des jardins que les Carmes possédaient à cet endroit et auxquels ils avaient donné le nom de *Paradis*. Entre la mer et l'enclos des religieux du Mont-Carmel existait une grande prairie qu'on appelait : Plage du Paradis. C'est aujourd'hui le Jardin Public.

frérie de la Miséricorde de Nice, reconnait que « ce bel ouvrage aurait été complètement perdu si la Confrérie ne l'avait fait transporter à la sacristie après l'avoir fait restaurer par David, restaurateur du Louvre. On reproche à ce dernier d'avoir modifié le style et le profil de la robe de Notre-Dame; *ce reproche est fondé* mais il n'est pas un malheur irréparable. Les parties essentielles du tableau sont parfaitement conservées ».

David, dans sa lettre adressée à M. Blanc, conservateur de la bibliothèque et du musée des beaux-arts de la ville de Nice, se plaint en ces termes :

Nice, le 13 mai 1882.

Monsieur Blanc,

Je me vois, quoique à regret, dans la nécessité de décliner l'offre spontanée et partie d'un cœur loyal, de m'avoir appelé à présenter un devis pour le travail de la Bibliothèque, ces tableaux sur bois sont très intéressants (1) *et faciles à réparer n'ayant pas été exposés aux injures du temps contrairement à cette fameuse Vierge prétendue de Brea qui y est restée plus de deux cents ans, dont le bois était pourri, réduit en poussière par les vers, rempli de milliers de trous, les peintures complètement effacées moins cependant la tête de la Vierge et l'Enfant qui étaient à peu près visibles et que j'ai eu le soin de conserver.*

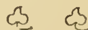
Devant la persistance de quelques membres de la Commission à vouloir condamner cette restauration sans jamais m'avoir entendu, je craindrais ne pas les satisfaire, malgré mes trente ans d'expérience dans ma partie...

Tibi manu et corde

David.

(1) Il s'agit des retables et parties de retables qui se trouvent au musée de Nice.

Cette lettre prouve que le tableau de Brea était dans un état pitoyable et qu'il a fallu le reprendre presque en entier. Un pareil travail tient plus de la reconstitution que de la restauration; pour se permettre de repeindre une œuvre de maître, il faut être très habile, autrement, il faut s'abstenir, de crainte de commettre une maladresse. Toutefois, étant donné l'état où se trouvait le tableau, si le restaurateur n'avait fait que de légères retouches, l'œuvre serait restée incomplète; or, il paraît que quelques membres de la Commission désiraient un travail... complet. David a poussé jusqu'au complément; il a mis au bas du tableau cette courte inscription : *Peint par Brea en 1465.* Heureusement qu'il a respecté la tête de la Vierge et celle de l'Enfant Jésus, qui sont bien dessinées et expressives; cela nous permet d'y reconnaître le style de Ludovic Brea, en 1465. Nous devons, évidemment, tenir compte de cette date; elle a été dictée au restaurateur par le baron Michaud de Beauretour qui l'avait trouvée, dit-on, dans un manuscrit ancien (1).



La Vierge protectrice que je viens de décrire est une variante ingénieuse du motif fort répandu en France vers la fin du moyen âge, sous le nom de *Vierge de Miséricorde.*

Ce motif est tiré de la relation d'une vision dont l'ordre Cistercien aurait été favorisé le premier :

---

(1) A mon humble avis, cette date est authentique, attendu que Filippo Baldinucci, dans ses *Notizie de' Professori del disegno*, dit que Ludovic Brea était déjà un peintre bien connu et très habile vers 1470.

Quam tibi Cisterci placeat sanctissimus ordo,
Hœc nobis primum ostensio facta probat :
Ergo tuo maneat semper sub numine tutus,
Deditus ante alios, Virgo beata, tibi. ([2])

Le récit de cette vision nous le trouvons dans le *Dialogi de Miraculis* de Césaire de Heisterbach. Le voici brièvement :

« Un moine de l'ordre de Citeaux, ravi en extase, contempla les gloires célestes; il voyait l'Église triomphante, les messagers du ciel, les Prophètes, les Apôtres... et distinguait aussi des chanoines réguliers, des Clunisiens. Mais il n'apercevait personne de l'ordre fondé par Robert, abbé de Molesme, en 1098. Inquiet, il se tourna vers la Vierge et lui dit : « Qu'est-ce donc ? Très Sainte Dame, je ne vois pas ici un seul Cistercien. Vos serviteurs si pieux seraient-ils exclus d'une pareille béatitude ? » La mère du Christ lui répondit : « Je les aime tant, mes Cisterciens, que je les couve sous mes bras ». Ouvrant alors le manteau dont elle paraissait revêtue, et qui était démesurément grand, elle lui montra une foule innombrable de moines, de convers et de religieux. »

Césaire de Heisterbach, moine cistercien, né dans le diocèse de Cologne vers 1180, écrit son *Dialogi* en 1221, et nous dit que le fait se passa « il y a quelques années » (ante pocos annos).

Dès lors, chaque ordre voulut posséder sa vision de la Vierge protectrice, et notamment les Frères prêcheurs. Ces derniers, se sont servis du motif de la Vierge au manteau pour développer la

---

([2]) « Cette vision qui nous a été accordée à nous les premiers prouve combien l'ordre très saint de Citeaux te plaît : qu'il reste donc toujours couvert de ta protection, lui qui s'est consacré à toi avant tous les autres, Vierge bienheureuse.» *Collecta privilegium ordinis Cisterciensis*. (Imprimé à Dijon, en 1491).

dévotion du Rosaire. Ce sont eux encore, qui l'associent à la représentation d'une autre vision de saint Dominique, celle de Dieu le Père, brandissant des flèches, qu'~~il est prêt à~~ lancer sur l'humanité révoltée. Les peintres primitifs ont traduit cette ~~vision~~; elle se rencontre parmi les figures du célèbre poème le *Speculum humanæ salvationis* (1324), et la légende de la miniature nous informe de son sujet.



III

ANS le chœur de l'église de Cimiez, à Nice, se trouve un tableau sur bois, divisé en trois compartiments. Celui du milieu représente *Notre-Dame-des-Douleurs*, tenant sur ses genoux le Christ mort, au pied de la croix qu'environnent les anges; celui de droite, *saint Martin de Tours*, à cheval, donnant un pan de son manteau à un pauvre; celui de gauche, *sainte Catherine d'Alexandrie* avec la roue, instrument de son supplice. Au bas du panneau central, le peintre a figuré une petite banderole sur laquelle on lit cette inscription :

« *Hoc opus fecit fieri quondam nobilis Martinus de Rala, cujus executor fuit nobilis Dominus Jacobus Galeani, 1475, die* XXV *junii, et Ludovicus Brea pinxit* — Noble Martin de Rala a donné jadis ordre de faire ce tableau; noble seigneur Jacques Galéani a été l'exécuteur de ses volontés, le 25 juin 1475; et Ludovic Brea a été le peintre. »

Ce tableau, a 1 m 80 de hauteur sur deux mètres de largeur, dont 0 m 54 seulement pour chacun des compartiments latéraux, ce qui explique pourquoi le cheval du saint est en partie coupé par le cadre. L'encadrement est formé d'une simple frise en entrelacs du XVe siècle.

Le dessin du visage de la Vierge est très expressif; les mains laissent un peu à désirer; dans le Christ on y retrouve sous une forme modérée, cette accentuation anguleuse et rude de l'École byzantine : les membres sont longs, les études anatomiques percent à travers les chairs, mais les mouvements sont francs et justes. La partie où se trouve sainte Catherine est très riche de couleur.

Saint Martin, coiffé d'une toque élégante et couvert d'un manteau broché d'or, rappelle un peu la manière du Masaccio; par contre, le cheval est d'une facture médiocre. Quant au paysage, il est des plus primitifs, mais il est intéressant au point de vue historique, attendu qu'il représente une partie du château de Nice tel qu'il était à cette époque. L'ensemble est d'une belle inspiration. Si le temps et l'action de la vive lumière en ont terni les teintes, si les vêtements de la Vierge ont été maladroitement retouchés ainsi que quelques parties des compartiments latéraux, il n'en est pas moins vrai que cette œuvre — la partie centrale surtout — est encore très remarquable et digne de figurer parmi les meilleures de l'École niçoise.



Le musée du Louvre possède un retable qui contient cette inscription : *Hoc opus fecit fieri nobile dus xlaz Angelus de Facis 1477.*

Ratti [1], dit que ce tableau sur bois peint à la détrempe, se voyait de son temps dans la chapelle des Sacchi, à Saint-Jacques, à Savone,et représentait, dans le compartiment principal le *Christ apparaissant à la Madeleine.*

Otto Mündler, dans son *Essai d'une analyse critique de la Notice des tableaux italiens du Louvre*, a fait remarquer que ce tableau offrait la plupart des qualités et des défauts attribués aux peintures de Ludovic Brea.

---

(1) Ratti Charles Joseph, peintre et écrivain italien, né à Gênes en 1735, mort dans la même ville en 1795.

Si nous considérons attentivement la facture de ce retable, il nous est facile d'y reconnaître la touche de Ludovic Brea, mais, nous y relevons aussi l'influence de Jean Miralheti.

Le *Christ apparaissant à la Madeleine,* est un retable en huit compartiments. Dans le bas, la composition principale représente le Messie, enveloppé d'un suaire blanc doublé de noir et bordé d'ornements dorés; il porte, de la main gauche, un étendard blanc divisé par une croix rouge et parsemé de petites croix noires. Des blessures de son côté, de ses mains et de ses pieds, jaillissent des rayons d'or. La Madeleine agenouillée à ses pieds, le contemple, toute étonnée de recevoir sa bénédiction. Elle est vêtue d'une robe de brocart d'or à la mode italienne, et d'un manteau rouge qui forme des plis abondants autour d'elle, sur le tapis de gazon fleuri où les deux figures sont posées. Dans le fond, derrière une espèce de galerie à arcades et à colonnes de marbre rose, on voit une haie touffue d'arbustes en fleurs, avec trois ou quatre grands arbres, de forme pyramidale, chargés de fruits. Le Christ est jeune et d'une beauté un peu efféminée; la Madeleine est admirable avec ses cheveux blonds épars sur les épaules.

Les compartiments latéraux représentent quatre saints debout: à gauche, *saint Pierre martyr* et *saint François d'Assise;* à droite, *saint Antoine de Padoue* et *saint Nicolas de Tolentino :* Le célèbre inquisiteur dominicain, a son crâne fendu par le coutelas d'un hérétique; il lit dans un bréviaire à couverture garnie de clous dorés. Le fondateur de l'Ordre des Frères mineurs est reconnaissable aux stigmates de la Passion et à la crosse abbatiale; il a un livre d'offices suspendu à la ceinture. Saint Antoine de Padoue, en froc blanc, montre au spectateur un livre ouvert. Saint Nicolas de Tolentino, vêtu d'une robe noire, tient à la main droite un lis, et, de l'autre, un grand crucifix.

Ces quatre saints ont le visage jeune et empreint d'une douce sérénité.

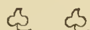
On remarque dans les autres parties, les deux figures isolées de l'*Annonciation*, placées l'une et l'autre devant le mur d'une terrasse sur lequel des fleurs sont peintes et que dominent des arbres taillés symétriquement. L'*Ange* vêtu de rouge, un genou en terre et les bras croisés. La *Vierge* en robe rouge et manteau bleu; elle est agenouillée, la main droite sur la poitrine, les yeux dirigés vers un livre posé sur un prie-Dieu; derrière elle, sous une arcade, on voit un lit avec un couvre-pied rouge et un traversin blanc. Enfin, le *Christ en croix* qui domine l'ensemble des diverses compositions et qu'accompagnent la Vierge et saint Jean debout et éplorés, se détachent sur un fond de paysage où des allées sablées serpentent à travers des pelouses de gazon et des massifs verdoyants.

Charles Blanc, dans son *Histoire des Peintres de toutes les Écoles*, dit : « Dans ce tableau, le coloris manque de chaleur et d'éclat; les figures, aux contours nets et secs, sont emprisonnées, incrustées et comme figées dans le fond doré et gaufré où elles se découpent. L'or est répandu sur les vêtements, sur les accessoires et jusque sur les chairs, avec une profusion qui fait de ce retable une œuvre de doreur autant qu'une œuvre de peintre et qui explique l'étroite union dans laquelle les deux corporations vécurent si longtemps à Gênes. Ce qu'il y a de vraiment remarquable dans ce tableau, c'est la justesse des attitudes, la noble simplicité des expressions, et surtout la belle et savante disposition des draperies : on serait tenté de croire que l'artiste (Ludovic Brea) s'est inspiré de l'antique pour draper sa figure du Christ; à cet égard, du moins, il se montre l'égal des meilleurs maîtres de son temps. Quant à son goût pour le paysage, qu'il a satisfait autant que le

lui ont permis les empiétements de la dorure, quant à son imitation naïve de la réalité dans les costumes, les meubles et les autres accessoires, on ne peut que les attribuer à l'influence des écoles du Nord, et tout nous porte à croire que s'il ne fut pas formé directement par Giusto d'Allamagna, il reçut du moins des leçons de cet autre allemand, du nom de Corrado, qui travaillait à Taggia, l'année même où fut exécuté le retable qui nous occupe. »

Lorsque Charles Blanc dit que le coloris de Ludovic Brea manque de chaleur et d'éclat, il est en contradiction avec la plupart des grands écrivains qui ont étudié l'œuvre de ce peintre. [1].

Si Charles Blanc avait étudié l'œuvre de Jean Miralheti, il aurait reconnu, sans nul doute, l'analogie frappante qui existe entre certaines parties de cette œuvre et le retable que je viens de décrire d'après la description détaillée tirée de l'*Histoire des Peintres de toutes les Écoles*.



(1) Soprani, après avoir dit que les tableaux de Ludovic Brea exposés dans les églises de Gênes, sont un des plus beaux ornements de cette ville, ajoute : « Il (Brea) s'affectionna pour le ciel de Gênes, sous lequel il vécut longtemps, se montrant toujours plus illustre dans l'art de bien exprimer au moyen des couleurs ses exquises conceptions : *mostrandosi sempre più gloriose nell'arte di ben' esprimere co'i colori i suoi rari concetti.* »

IV

ERS 1477, Ludovic Brea se rendit à Taggia, et de Taggia il passa à Savone où il peignit le retable décrit dans le chapitre précédent.

Dans la première de ces deux villes, il fit la connaissance de Corrado d'Alemagna, élève de Justus d'Alemagna, qui peignait dans le couvent des Dominicains [1]. Les deux artistes échangerent leurs idées et, très probablement, exécutèrent en collaboration : 1° un triptyque remarquable qui se trouve actuellement au musée du Louvre; 2° une Vierge protectrice qu'on admire encore dans l'église du couvent susdit.

Le triptyque, attribué à Justus d'Alemagna, représente : au milieu, l'*Annonciation;* à gauche, *saint Benoît* et *saint Augustin;* à droite, *saint Etienne* et *saint Ange.* La Vierge, debout près de son prie-Dieu, sur une terrasse pavée de carreaux blancs et noirs, reçoit l'ange Gabriel; elle s'appuie d'une main à une des deux colonnes élancées qui se dressent au-dessus de l'horizon, encadrant un paysage italien et un ciel brumeux de teinte opaline, et, de l'autre, fait un geste de pudeur. Elle a une robe dorée qui retombe en petits plis ondulés, et un grand manteau bleu. L'envoyé du Seigneur est vêtu d'une tunique gris lilas et d'une écharpe d'or. Sur le parapet de la terrasse, est posé un vase contenant une plante en fleurs.

---

(1) Dans le cloître attenant à l'église Santa-Maria-di-Castello, à Gênes, on remarque une voûte couverte d'une peinture de Corrado d'Alemagna. Cette fresque représente les *Prophètes*.

Saint Benoît a un froc noir et tient un livre; la robe de saint Augustin est également noire, sa chape, sa mître et sa crosse sont dorées; saint Ange a le manteau blanc et le froc brun de l'ordre des Carmes; saint Etienne, diacre, porte une dalmatique bleue par-dessus une tunique brodée d'or.

Ces trois ouvrages, dont quelques parties sont sur fond d'or, et qui ont été réunis dans le même cadre orné d'arcatures gothiques, quoiqu'ils n'aient rien de commun sous le rapport de la composition, avaient été exécutés pour la décoration d'un oratoire de Savone. Le compartiment central mesure 1m 56 de haut sur 1m 07 de large ; les compartiments latéraux ont respectivement 0m 98 sur 0m 48.

Mary Logan [1], prétend que cet ouvrage est le chef-d'œuvre de Ludovic Brea! C'est assurément une idée originale que celle d'attribuer à ce grand artiste un tableau dont la facture revient en partie à un élève de Justus d'Alemagna, il n'est pas moins surprenant de le voir présenté comme son « chef-d'œuvre ». Mary Logan, compare le triptyque attribué à Justus d'Alemagna, qui florissait à l'époque où Brea était encore un enfant, à un retable, (l'*Assomption de la Vierge*, cathédrale de Savone) signé par celui-ci en 1495. De cette comparaison il en déduit que chaque détail de ce dernier ouvrage affirme une identité avec le triptyque du Louvre; d'où il conclut que « si on pouvait voir les deux tableaux côte à côte, ou l'un après l'autre à court intervalle, il resterait peu de doute sur le fait que le Louvre possède le chef-d'œuvre d'un peintre qui, s'il était né de nos jours, serait né sur le sol français, le chef-d'œuvre de Brea de Nice ».

---

(1) *Le tryptique attribué à Juste d'Allemagne, au Louvre* (Gazette des Beaux-Arts 1er décembre 1896.)

Si nous considérons attentivement le triptyque attribué à Justus d'Alemagna, il nous est facile d'y reconnaître deux touches différentes : la première, celle du panneau central, possède tous les caractères de la première manière de Ludovic Brea, mais un Brea qui accuse déjà une importante transition; la seconde, moins habile et moins exercée dans ses formes que celle du peintre Niçois possède cependant un cachet de sentiment religieux et de douceur tout à fait dans le genre de l'École de Justus d'Alemagna; c'est la manière propre à un élève de celui-ci, j'ai nommé : Corrado.

Ce dernier, plus familiarisé avec l'art italien, se distingue par un dessin plus souple et plus élégant que celui de son maître; ses attitudes ont plus de grâce et ses draperies moins de roideur. Pour être fixé, il suffit de comparer les volets du triptyque avec la fresque que Justus d'Alemagna a exécuté dans le cloître de l'ancien couvent des Dominicains, à Gênes, en 1451 [1].

Crowe et Cavalcaselle (*Les anciens peintres flamands*), ont reconnu que, par le caractère des figures et par certaines parties accessoires, l'*Annonciation* du Louvre présente une grande analogie avec la fresque de Justus d'Alemagna, et ils ne doutent pas qu'elle soit l'œuvre de ce dernier ou d'un de ses élèves.

Je ne partage pas complètement l'avis de ces deux écrivains.

---

[1] Dans cette composition, la scène se passe dans une sorte de portique formé par de légères colonnettes qui soutiennent des arcades ogivales. Au-dessus de l'arcade centrale, le Père-Eternel, à mi-corps, au milieu d'une gloire, se penche vers la Vierge qui est debout, à droite, près d'un meuble en pierre. L'attitude de Marie est pleine de recueillement et de pudeur; la tête s'incline gracieusement vers l'ange Gabriel qui est placé à gauche, ayant un genou en terre, étendant une de ses mains, comme pour bénir, et tenant de l'autre un petit sceptre. Derrière la Vierge, un oiseau trempe son bec dans l'eau d'un bassin; un vase contenant un lis est posé sur l'appui d'une croisée; à gauche enfin, et dans le fond, des fenêtres s'ouvrent sur un paysage où l'on aperçoit des montagnes et quelques figurines.

Dans l'Annonciation du Louvre, l'empreinte de la deuxième manière de Brea est tout à fait manifeste; pour les accessoires, seulement, celui-ci a subi l'influence de Corrado; de même que ce dernier s'est inspiré de Brea pour exécuter certaines parties des panneaux latéraux. Entre les figures du premier et celles du second on constate toute la différence qui sépare le type allemand du type italien, une race lymphatique d'une race de passionnels; mais l'inspiration est la même. En résumé, le panneau central rayonne dans un ensemble qui caresse et rafraîchit le regard par le charme de son coloris chaud et éclatant, par l'équilibre et l'aisance de sa composition.



Les mêmes considérations techniques s'adaptent à un grand retable consacré à la Bienheureuse Marie de Miséricorde, patronne de l'église des Dominicains, à Taggia.

De nos jours, ce retable a été scindé : le panneau principal représentant Dieu le Père et des Anges brandissant des flèches, qu'ils sont prêts à lancer sur le monde écclesiastique et le monde laïque que la Vierge abrite sous son manteau, se trouve près l'autel de la famille Curli; les autres panneaux moins importants (ils représentent divers saints), sont placés dans le chœur de l'église. La partie principale rappelle la Vierge de Miséricorde de Jean Miralheti; elle paraît plus ancienne que les autres parties. Il est incontestable que le triptyque du musée du Louvre et ce retable n'ont pas été peints à la même époque. Je suppose que Ludovic Brea et Corrado d'Alemagna ont travaillé en commun par intermittence de 1477 à 1483.



V

N entrant dans l'église Saint-Martin, à Nice, on voit dans la première chapelle, du côté droit, un tableau sur bois de $0^{m}72$ de largeur sur environ $1^{m}50$ de hauteur, dont le haut est cintré. C'est une image de *Notre-Dame-de-la-Pitié*.

La Vierge perdue dans un grand manteau bleu, est assise au pied de la croix. Elle tient le cadavre de son Fils sur ses genoux; à ses côtés on voit saint Jean et la Madeleine. Les figures se détachent sur le ciel et sur un fond de paysage très sombre. La tête de la Vierge est bien modelée et très expressive, de même que celle de la Madeleine qui est représentée sous les traits d'une belle blonde aux longs cheveux encadrant le cou; la « pécheresse » est vêtue d'un manteau rouge et d'une robe décolletée de couleur foncée, elle tient de la main gauche une cassolette d'argent de forme cylindrique avec un couvercle conique. Saint Jean, qui est également blond, se tient à droite de la Vierge; d'une main il cache ses larmes, de l'autre, il comprime sa poitrine; il est vêtu d'un manteau bleu et d'une tunique rouge. La figure du Christ est peinte d'après le type amaigri des Byzantins : la pose avec le bras droit pendant inerte rappelle la *Pietà*, du chœur de l'église de Cimiez (1475). J'attribue ce tableau à Ludovic Brea.

Dans cet ouvrage, l'artiste est encore tributaire de l'École niçoise; et cependant, on sent l'effort fait par Brea pour s'affranchir des anciennes méthodes et se créer un style à lui. Cela me permet de classer cette peinture parmi les premières d'une deuxième manière, manière qui s'annonce vers 1480.

Quelques ouvrages de cette période ont, sur certains rapports,

un caractère septentrional; ceci prouve l'accointance de Brea avec Corrado d'Alemagna. J'ai déjà démontré qu'une pareille accointance ne suffit pas pour donner ce dernier comme maître de Ludovic Brea, puisque, abstraction faite du tempérament inhérent à chacun de ces deux artistes, il est visible que Brea est un peintre supérieur à Corrado. Deux artistes peuvent s'inspirer mutuellement sans renier le style qui les caractérise. Si avec le temps ce style change, il n'en est pas moins vrai que dans les différentes manières d'un peintre, qu'il soit du Nord ou du Midi, on retrouve toujours la note immuable et caractéristique, celle qui sert à le distinguer aux yeux des connaisseurs.



On est frappé d'abord, quand on passe en revue ce qui nous reste de la fin du moyen âge, de la quantité prodigieuse d'œuvres d'art consacrées à la Passion. Cette quantité est encore si importante qu'on ne peut essayer de la déterminer. Les pertes ont été pourtant incalculables.

Brea aimait à peindre les sujets religieux et son génie mélancolique, enclin au mysticisme, s'arrêtait de préférence aux évocations des douleurs de Jésus et de Marie dans les scènes de la Passion.

Dès la fin du XIV[e] siècle, on voit apparaître la Vierge de pitié, la *Pietà*, comme disent les Italiens, c'est-à-dire la Vierge tenant sur ses genoux le corps inanimé de son Fils. L'idée de ce groupe remonte aux *Méditations* de saint Bonaventure sur la vie de Jésus-Christ. Le livre, qui est écrit en latin, fut composé sur la demande de plusieurs personnes de l'entourage de Louis IX, roi de France, mais il ne devint populaire que dans le courant du

XIVe siècle. Saint Bonaventure, surnommé *le Docteur séraphique*, est le premier qui nous dise qu'après la descente de croix, la Vierge prit le cadavre de son Fils sur ses genoux et le contempla longuement.

En France, les plus anciennes représentations de la *Pietà* se trouvent dans des manuscrits de la fin du XIVe siècle. On sait que les *Pitiés* ont été peintes longtemps avant d'avoir été sculptées. Emile Mâle (1) suppose que ce sont des miniaturistes qui, les premiers, en arrêtèrent les grandes lignes. Ces lignes n'ont guère varié.

La Vierge, drapée dans un grand manteau sombre, est assise au pied de la croix. Le cadavre est posé sur ses genoux. Les jambes sont rigides, le bras droit pend inerte et vient effleurer la terre. La fille de Joachim et d'Anne, d'une main, soutient la tête de son Fils, et de l'autre, le serre contre sa poitrine.

Jusqu'au XVe siècle, la Vierge de Pitié est presque toujours représentée seule avec le Christ. Il arrive cependant que saint Jean l'évangéliste et Marie Madeleine l'accompagnent. En ce cas, l'apôtre est ordinairement près de la tête du Rédempteur et Madeleine près de ses pieds. Enfin, quelques artistes de cette époque ont représenté tous les personnages du drame. Derrière la Vierge portant son Fils sur ses genoux, on voit Nicodème et Joseph d'Arimathie, disciples de Jésus-Christ; saint Jean, la Madeleine, les saintes femmes. Ces Pitiés complètes sont très originales, mais moins touchantes. Elles dispersent la concentration volontaire de l'esprit. Aussi, sous ce rapport, je préfère la *Pietà*, de Cimiez, à celle de l'église Saint-Martin, à Nice.

---

(1) *L'Art français de la fin du moyen âge*. (Revue des Deux-Mondes, 1er octobre 1905).

VI

N 1480, Ludovic Brea se rendit à Gênes avec l'intention d'y fonder une école de peinture. C'est ce qu'il fit, mais, pour arriver à ce résultat, avoir un style qui lui appartienne en propre, et réunir autour de lui une élite d'élèves capables de le seconder, il lui fallut pendant plus de vingt ans surmonter bien d'obstacles.

Un des premiers ouvrages qu'il exécuta dans la capitale de la Ligurie, fut un *Christ en croix*, pour l'église Saint-Barthélemy des Arméniens. Cet ouvrage, qui se rapproche du style du *Christ apparaissant à la Madeleine*, du Louvre, lui fut commandé par un bienfaiteur de cette église, nommé Blaise de Gradi, descendant d'une noble famille originaire de Milan, mort à Gênes en 1481.

Ce qui caractérise ce tableau (Palazzo Bianco, Gênes), c'est une bonne entente de la composition. Au pied de la croix on voit la Vierge, saint Jean et la Madeleine, cette dernière à genoux; aux côtés du Rédempteur se tiennent deux anges. Le dessin est correct, le coloris vigoureux, les têtes expressives; les anges sont traités dans le genre de Mantegna. Brea a fait abus des ors d'une manière intermittente : ici, il s'en est très peu servi.

En 1483, il peignit pour l'église Sainte-Marie-de-la-Consolation, à Gênes, un retable représentant comme sujet principal l'*Ascension*.

Dans ce tableau, qui appartient actuellement à la famille Negrotto, de Gênes, l'or est répandu à profusion. L'élévation miraculeuse de Jésus-Christ manque d'idéal, les figures des Apôtres et des Marie, par contre, sont très expressives; les gestes sont francs. Le paysage et les accessoires accusent un retour vers les écoles du Nord. Le coloris est puissant.

A la même époque, il peignit pour l'église Saint-Augustin, à Gênes, deux retables aussi remarquables que le précédent, ce sont: l'*Assomption*(vénérée par les dévots sous le nom de Nostra-Signora-dell' Organo) et *Notre-Dame-du-Bon-Secours*.

Ludovic Brea, exécuta un tableau à plusieurs compartiments, en 1485, pour l'église Saint-Jean-Baptiste, à Montalto. Le sujet principal de cet ouvrage, aujourd'hui disparu, représentait le précurseur de Jésus-Christ.



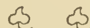
Ludovic Brea est le peintre qui a le plus travaillé pour l'église et le couvent des Dominicains de Taggia. Il est impossible de signaler tous les travaux qu'il a exécuté à titre gracieux pour ces moines. Le P. Nicolas Calvi, dans sa chronique — chronique inédite — intitulée : *Annales Conventus Tabiensis S. M. de Misericordia RR. PP. Prœdicatorum ab ejus fundatione 1460 usque ad annum 1623*, dit à ce sujet : « pictor erat D. Ludovicus Brea Niciensis qui ea pinxit gratis et amor Dei ».

Parmi ces travaux il en est dont la renommée s'est perpétuée jusqu'à notre époque, savoir : le *Christ en croix*, avec saint Thomas d'Aquin au pied du bois d'ignominie; la *Déposition de croix;* les quatre grands docteurs de l'Église latine : *saint Ambroise, saint Augustin, saint Grégoire, saint Jérôme*. En outre, il convient de mentionner les portraits d'*Innocent V* et *Benoît XI*, papes; *Hugon de saint Caro* et *Jean Dominici*, cardinaux; *Albert le Grand, Pierre de Palude, Dominique de Guzman, Vincent Ferreri*.

Toutes les fois que Ludovic Brea a peint des personnages de son temps, voire son portrait, il a été médiocrement remarquable; toutes les fois qu'il a représenté des personnages d'une autre épo-

que il a été plus habile parce qu'il s'est permis de travailler sur un terrain où tout ce qui s'appelait noblesse, poésie, imagination, lui était d'une grande utilité.

Dans le portrait, au sens exact du mot, il ne se révèle nullement vrai portraitiste. Il s'y montre surtout préoccupé de la ressemblance matérielle; de l'entente pratique. Le dessin n'est point partout correct; il lui manque cette netteté élégante qui fait du portraitiste un artiste accompli. Bien que dans certains portraits on trouve plus de senti, on n'y reconnait cependant pas un artiste exercé dans ce genre de peinture et tout y accuse la timidité de son pinceau. Néanmoins, ils témoignent d'un effort très grand et offrent, au point de vue du dessin comme à celui du coloris, d'incontestables qualités.



En 1488, Ludovic Brea, peint pour l'église des Dominicains, à Taggia, un retable représentant *sainte Catherine de Sienne* entre *sainte Lucie* et *sainte Agathe;* au-dessus : la *Vierge* et l'*Ange Gabriel*, aux côtés, *saint Michel archange* et *saint Raphaël avec Tobie;* sur le soubassement divers épisodes de la vie de sainte Catherine. Aux pieds de cette dernière, se trouvent, d'un côté les Sœurs de l'ordre tertiaire de saint Dominique, et de l'autre de nombreux Fidèles. Ce tableau remarquable est exposé près le maître-autel de l'église des Frères prêcheurs. Il est privé de sa prédelle.

En 1490, Brea peint saint Jean l'évangéliste dans l'un des compartiments d'un retable commandé par le cardinal Julien de la Rovère, pour l'oratoire de Notre-Dame, a Savone, et dont les autres compartiments furent exécutés par Vincenzo Foppa.

Sur tous les rapports, Brea surpasse ce dernier. Son saint (cathédrale de Savone), a une figure d'un dessin très noble et d'une couleur bien empâtée; le paysage et les architectures du fond, ainsi que les autres accessoires sont tous traités avec finesse. L'artiste a représenté l'Évangéliste jeune, tenant à la main droite, la palme du martyr, et, de l'autre, un bréviaire. A ses pieds, on remarque un aigle juché sur un livre, et un encrier posé sur un volume de l'Apocalypse. Au bas du compartiment, se trouve cette inscription: *Ludovicus Brea niciensis pinxit hac parte :* MCCCCLXXXX *die* X *augusti complecta.*



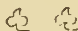
Dans un accord entre Ludovic Brea et le R. P. Nicolas Venda, gardien du couvent des Récollets, à Vintimille (26 janvier 1492), Brea s'engage à peindre deux tableaux pour l'église de ce couvent: 1° la *Pietà;* 2° *saint Ludovic.* Le premier, devait être terminé dans l'espace de treize mois; le second, huit mois seulement. Le prix convenu fut de quatre-vingt-cinq florins, avec promesse d'augmenter relativement ce prix après achèvement des deux retables.

Le *Massacre des Innocents* (église Saint-Augustin, à Gênes), date de la même année. Ce tableau est très loué par Lanzi pour l'habileté avec laquelle les figures de petites proportions sont traitées.

En 1495, Brea peignit par ordre de Gabriel Chiabrera, un retable pour la paroisse Saint-Jacques, à Savone. Jadis, cet ouvrage se composait de neuf compartiments; aujourd'hui, il n'en reste plus que six : le plus grand représente l'*Assomption;* aux côtés de celle-ci, il y a la *Crèche* et le *Mariage de sainte Catherine;* au-dessus de ces deux sujets, *saint Pierre* et *saint François d'As-*

sise. La prédelle contient les douze Apôtres avec Jésus au milieu. Les trois compartiments qui manquent formaient le sommet du retable, celui du centre représentait le *Christ en croix;* les deux latéraux : la *Vierge* et l'*ange Gabriel.* Sur le tombeau de Marie, on lit cette inscription : † *Ad laudem Virginis Dei Matris : capella de Zabreris* MCCCCLXXXXV *die* XII *Aprilis : Ludovicus Brea pinxit*

Ce tableau a été restauré et muni d'un cadre style rococo. Il figure en bonne place dans la cathédrale de Savone.



VII

L existe à Villars-du-Var, bourg autrefois important comme fief des Grimaldi de Beuil, un grand tableau sur bois que j'attribue à Ludovic Brea. Ce tableau ou retable se dresse derrière le maître-autel de l'église paroissiale.

Il contient, en trois rangs superposés, dix panneaux, d'inégale grandeur ; le tout mesure 4 mètres et quelques de haut sur 3ᵐ65 de large. Le rang supérieur forme une corniche à gorge ou concave sur laquelle sont peints sur fond d'or : l'*Adoration des Mages*, le *Couronnement de la Vierge* et la *Fuite en Egypte ;* au-dessous, frise cintrée reposant sur une sorte de métope ornée, entre deux petites saillies quadrangulaires contenant les armoiries des Grimaldi. Au centre de la frise est représenté le *Christ et les saintes femmes*, à gauche, *saint Antoine de Padoue*, à droite, *saint Roch*. Le premier rang comprend une niche et quatre panneaux latéraux, ornés d'arcatures gothiques à décor de feuillage, supportées par de fines colonnes. La niche abrite une statue de bois représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus ;* les compartiments sur les côtés représentent quatre figures en pied : à gauche, *sainte Claire* et *saint François d'Assise ;* à droite, *sainte Lucie* et *saint Honorat*.

Sainte Claire, drapée dans le costume primitif des *pauvres clarisses*, tient d'une main l'ostensoir avec la sainte hostie, et, de l'autre, un livre ouvert. Le fondateur de l'ordre monastique des Franciscains, tient à la main gauche un crucifix d'où jaillissent cinq rayons d'or : les rayons des stigmates. Sainte Lucie porte dans ses mains une palme et une coupe où sont placés les deux yeux. L'archevêque d'Arles revêt une chape ornée de figuri-

nes : sainte Catherine d'Alexandrie, sainte Barbe, saint Paul, saint François d'Assise, saint Jean l'évangéliste, saint Barthélemy; sa mitre est rehaussée de pierreries; de ses mains gantées de blanc il tient la crosse et un livre.

Les figures du premier et du second rang sont peintes sur fond d'or gaufré; en bas, elles sont de grandeur presque naturelle, au milieu, de proportions un peu moindres, en haut, de petite nature; toutes dénotent un même pinceau.

Deux raisons m'engagent à attribuer ce tableau à Ludovic Brea : 1° Les caractères mêmes de son exécution, qui sont ceux de cet artiste, mais un artiste qui a déjà fait ses preuves et qui est parvenu à donner plus de vie, plus de relief aux figures, que le goût des ordonnateurs, plus que celui du peintre, obligeait à emprisonner dans un fond doré où elles se découpent. 2° Un passage tiré du *Nouveau Théâtre du Piémont et de la Savoie*. Ce passage nous apprend que les *comtes* de Beuil, choisirent le Villars, pour y faire leur séjour, et y bâtirent un grand palais avec chapelle décorée « d'une image très bien travaillée de la main de Louis Brea, peintre très fameux dans le comté de Nice, il y a deux cents ans. »

Nous venons de voir que le retable de l'église de Villars, porte à droite et à gauche les armoiries des Grimaldi, en outre — c'est là une raison péremptoire — il possède tous les caractères qui distinguent les derniers ouvrages de la deuxième manière de Brea; donc, nous sommes en présence d'une œuvre de cet artiste, et, selon toute vraisemblance, ce retable serait celui du château de Villars : lors de la destruction totale ou partielle de la chapelle de cette superbe demeure féodale, le tableau qui ornait l'autel a dû être transporté dans l'église paroissiale du pays où on le dota d'un cadre très riche.



Le Docteur Alphonse Magnan, a fait des recherches historiques sur le retable de l'église de Villars; ces recherches, qu'il veut bien me communiquer, résument les opinions de divers écrivains qui se sont occupés de cet ouvrage :

« Il existe à Villars, pittoresque chef-lieu du canton de l'arrondissement de Puget-Théniers, à 50 kilomètres de Nice, sur les bords du Var, bourg autrefois important comme fief des Grimaldi de Beuil, un tableau assez peu connu des amateurs des beaux-arts et signalé par la plupart des écrivains qui ont décrit les curiosités remarquables de la vallée du Var et qui a exercé la sagacité de ceux qui l'ont examiné.

Ce tableau est situé dans l'église paroissiale de la commune consacrée à saint Jean Baptiste, derrière le maître-autel, dans un endroit très peu éclairé, ce qui empêche d'en prendre une photographie convenable, même par la lumière artificielle.

Cette belle peinture qui occupe la plus grande partie de la nef est assez maltraitée à l'heure actuelle ; certaines parties ont été endommagées par la suite des temps et surtout par l'humidité (dont on pourrait cependant aisément la préserver) et les dégradations semblent augmenter de jour en jour, ce qui fait qu'elle dépérit de plus en plus.

Malheureusement le tableau tel qu'il se présente à l'heure actuelle à l'œil du visiteur est incomplet — il a dix compartiments — et les anciens du pays se souviennent parfaitement de l'existence à la partie inférieure de trois compartiments (prédelle), peut-être les plus importants, puisqu'ils représentaient trois scènes de la vie de saint Jean Baptiste, patron de la paroisse, qui avait fait désigner d'ailleurs ce tableau par certains auteurs : tableau de saint Jean Baptiste. Les deux scènes principales représentaient l'une la prédication de saint Jean Baptiste dans le désert, l'autre la décollation de ce saint. Ces parties essentielles du tableau ont été détruites *pour faire place à des bancs destinés aux fidèles.*

Il est fort regrettable qu'elles n'aient pu être conservées, car un œil expérimenté eut peut-être pu retrouver la signature de l'auteur, dans quelque coin.

Le baron de Bazincourt signale le tableau de Villars sous l'appelation du tableau de saint Jean Baptiste et parle de la prédication de ce saint dans le désert en affirmant que c'était le plus beau compartiment de l'œuvre (1853). Il l'attribue à Brea, et il nous fait part des habitudes des peintres contemporains de Brea et de son école de faire intervenir dans les tableaux la physionomie des gens qui les avaient commandés, quelquefois même la leur, comme aussi celle de revêtir souvent leurs personnages de costumes du siècle. Il a semblé au baron de Bazincourt reconnaître dans le tableau le seigneur Grimaldi et sa famille.

Des témoignages des anciens du pays et de certains auteurs, il appert donc manifestement que le retable de l'église de Villars avait pour motif principal la vie de saint Jean Baptiste, que les scènes principales ont disparues, et que c'est à juste titre qu'on l'a appelé le plus souvent le tableau de saint Jean Baptiste.

Ce retable n'a pas été peint pour l'église de Villars. Il a été transporté dans l'église à une époque encore indéterminée (probablement de 1800 à 1840) et vient du château de Villars, bâti par la famille des Grimaldi, situé au sommet du village.

L'auteur du « Nouveau théâtre du Piémont et de la Savoie », publié à la Haye en 1725 donne la description du château de Villars et parle d'une chapelle sur l'autel de laquelle était un tableau de la main de Ludovic Brea. Les Grimaldi ne furent donc pas étrangers à la commande de ce tableau : on sait par les inscriptions trouvées sur d'autres tableaux que les Grimaldi comme beaucoup de seigneurs de cette époque n'ont pas dédaigné les arts et qu'entre autres Georges Grimaldi avait commandé à Miralheti vers 1451 un tableau qui en porte la mention.

L'auteur du « Nouveau Théâtre du Piémont et de la Savoie » qui est allé visiter les lieux pour en faire la description n'aurait-il pas lu sur le tableau qu'il signale le nom de Brea, à l'époque où ce tableau était encore intact (1725) et complet ? Le tableau est sans nul doute une commande des Grimaldi puisqu'il porte à droite et à gauche les armoiries de cette maison féodale.

Avant 1725 personne ne signale ce tableau.

Lanzi, Soprani (1671) Baldinucci n'en parlent pas et ne citent que le « saint Jean Baptiste » de l'Oratoire de la Madone et celui du tableau des maîtres de Rhodes où il figure également.

Alizeri, dans son étude sur les Peintres de la Ligurie (tome II, page 287)

dit que le tableau de Villars respire le goût de Brea et il suppose qu'il n'est qu'une partie du grand tableau dont Villiers de l'Isle-Adam laissa une imitation à Nice et qui allèrent à l'église Saint-Barthélemy, représentant la « Vierge de Filerme », « saint Sébastien » et « saint Jean Baptiste ». Alizeri, laisse entendre qu'il pourrait bien y avoir la collaboration des trois Brea.

François Brun n'est pas de cet avis : D'ailleurs, comment à une époque où les moyens de communication étaient si difficiles, aurait-on fait pour transporter une œuvre si grande et à une distance encore éloignée ?

Henri Schaeffer, relate le tableau de Villars et l'attribue à François Brea, *neveu* de Ludovic, sans rechercher d'où il vient.

Le Docteur Alexandre Baréty, l'attribue à Miralheti. »

Généralement lorsqu'on veut désigner un retable ou tableau à compartiments, on s'inspire du sujet du panneau principal pour donner un titre à l'ouvrage complet ; en ce cas, c'est le compartiment plus grand, placé ordinairement au centre, qu'on choisit. Lorsque le tableau n'est pas anonyme, la signature du peintre se trouve d'ordinaire dans cette division ; très rarement sur la prédelle.

Je ne conteste nullement les témoignages des anciens de la commune de Villars, au sujet de la prédelle qui contenait deux ou trois scènes de la vie de saint Jean Baptiste, mais, je trouve que ce n'est pas une raison probante celle qui consiste à se baser sur ces scènes pour donner au tableau complet une appellation qu'aucun document ancien ne justifie. Si la paroisse de Villars est dédiée à saint Jean Baptiste, rien ne prouve que le retable qui est derrière le maître-autel de cette église ait été exécuté expréssément pour cet édifice : selon toute vraisemblance il provient du château de Villars ; cette vraisemblance repose, au moins, sur des données plausibles.

Dans ce tableau, la place qui est propre à un compartiment

principal est indiquée par unc niche contenant une petite statue qui a l'air d'une œuvre de la Renaissanee.

Comme cette statuette ne représente nullement le *Précurseur*, il faudrait prouver que la niehe abritait jadis une figure de plein relief, représentant saint Jean Baptiste, pour se permettre de désigner le retable sous le vocable de ce saint.

J. B. Toselli, dans sa *Biographie Niçoise* (1860), dit : « A l'église de Villars, il y a un saint Jean Baptiste, que l'on attribue à Brea ». En 1860, eette église ne possédait comme à présent, aueun saint Jean Baptiste, peint par Brea. En résumé, je pense que le retable de l'église de Villars, provient de la chapelle du ehâteau de eette eommune; cette chapelle devait être eonsaerée à la Vierge, d'où la statue qui orne la niche entourée de saints.

Pour peu que l'on eonnaisse les trois manières de Brea, on reeonnaît de suite que cette peinture lui appartient et qu'elle remonte aux dernières années du XVe siècle.

Tous les ouvrages eités ou déerits dans ee ehapitre et le ehapitre précédent, appartiennent à la deuxième manière de Brea ; eependant, à partir de 1490 cette manière a pris un earaetère plus partieulier. Dès eette époque, les réminiseences vont faiblissant de plus en plus, jusqu'à ee qu'enfin le maître niçois se erée un style qui lui appartient en propre. Déjà il est elassé; bientôt, il sera dans toute la force de son talent. L'Éeole niçoise, avee lui, se fondra dans l'Éeole ligurienne ou génoise. Ce qui ne l'empêehera pas par la suite de revenir quelquefois, par esprit de fantaisie ou par eondescendanee sans doute, au genre des maîtres qui l'ont le plus frappé, et d'imiter le Pérugin vers la fin de sa earrière.

Entre ees tableaux qui rappellent d'autres écoles, on trouve toute une série d'ouvrages typiques qui sont autant de chefs-d'œuvre.

VIII

 diverses reprises le chef de l'École de Gênes, travailla en Basse- Provence, dans le comté de Nice et dans la principauté de Monaco.

En la cathédrale de Monaco, se trouvent divers tableaux attribués à Ludovic Brea. Un de ces tableaux, dont il reste sept compartiments, représente une série de scènes de la Passion. Dans la partie centrale, qui est le morceau capital, la Vierge tenant sur ses genoux le corps inanimé de son Fils, ayant à ses côtés Marie de Cléophas et la Madeleine avec son traditionnel vase à parfums. Les quatre figures sont entourées d'un nimbe d'or. Au-dessus d'elles, sous les branches de la croix, un fond de paysage représentant Monaco au XVIe siècle : à gauche, la ville et ses remparts; au dernier plan, la Condamine, Moneghetti et Menton. Au-dessous, sur fond blanc, on lit l'inscription suivante : *O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus* (O vous qui passez par la route, arrêtez-vous et voyez s'il est une douleur semblable à la mienne). A gauche, au bas du panneau, le curé de Monaco prie à genoux. Plus à droite, une inscription en gothique nous donne le nom de ce prêtre qui a commandé le tableau : *Hoc opus fecit fieri venerabilis Dominus Anthonius Teste rector Monœci Etc. sub anno Domini 1505 die prima aprilis.* (Vénérable dom Antoine Teste, recteur de Monaco, etc., a fait exécuter cette œuvre le 1er avril de l'an du Seigneur 1505).

Tout en bas, à droite, la mention : *P. Florence, restauravit 1866.*

Je n'hésite pas à attribuer ce tableau à Ludovic Brea. Dans cet ouvrage l'artiste est suffisamment désigné par son style.

De plus, la cathédrale de Monaco possède trois tableaux attribués à Ludovic Brea, ce sont :

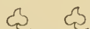
1° La Vierge tenant le corps inanimé du Christ sur ses genoux; à droite, saint Jean; à gauche, la Madeleine. Au bas du panneau : Jésus entouré des Apôtres; de chaque côté, un moine.

2° Deux pendants destinés à encadrer un autel. L'un représente saint Jacques le Majeur, l'autre, saint Etienne.

3° Un retable à six compartiments, singulièrement altéré par les restaurations, représentant, au centre, sainte Dévote, devant laquelle prie une princesse agenouillée, en costume du XVIe siècle. C'est le portrait de la princesse Isabelle de Grimaldi.

Il suffit de comparer ces trois derniers ouvrages avec celui commandé par le recteur Antoine Teste à Ludovic Brea, en 1505, pour voir qu'on se trouve en présence de peintures qui dénotent son école.

Quelques-uns de ses élèves, désireux de profiter de la réputation de leur maître, s'efforcèrent d'imiter sa manière et ils réussirent assez pour que leurs ouvrages fussent quelquefois confondus avec les siens. Cela se conçoit : travaillant constamment à côté de Ludovic Brea, guidés par lui, recevant ses conseils, reproduisant le plus souvent ses ouvrages, ils en étaient arrivés à s'identifier tellement avec le faire du maître, que les méprises auxquelles ont donné lieu leurs tableaux sont excusables.



Divers retables qui ornent les églises de Lieuche, de Briga, Contes, Saint-Martin d'Entraunes, communes de l'ancien comté de Nice, et de Biot et d'Antibes, en Provence, ont été peints par des élèves de Ludovic Bréa.

D'autre part, comme à chaque instant nous voyons ce grand artiste quitter Gênes pour doter son Pays de quelque chef-d'œuvre nouveau, il se peut que ces retables aient été exécutés sous sa direction.

Dans l'église de Lieuche, un tableau sur bois représentant comme sujet principal l'*Annonciation*, contient cette inscription : *Hoc opus fecit fieri venerabilis dnus Ludovicus Lausi ad laudē dei et bte Marie Virginis ei ms 1499 XV januari.* Cette date concorde avec le séjour de Brea dans le comté de Nice; en outre, le style de ce tableau très remarquable dénote l'influence de ce maître.

On retrouve la même influence dans un tableau sur bois de l'église paroissiale de Briga. Un grand panneau cintré qui forme presque tout le tableau représente la *Naissance de Jésus;* dans les deux angles supérieurs on voit la *Vierge* et l'*Ange*. Cette peinture qui se recommande par un saint Joseph d'une belle dignité, et une Vierge douce et craintive, a poussé au noir, mais elle est encore très remarquable et mérite d'être appréciée à sa juste valeur. Elle est digne de la seconde manière de Ludovic Brea.

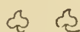
Dans la même église, je note encore deux tableaux sur bois qui rappellent l'École niçoise. Ce sont :

1° Un retable à sept compartiments : au centre, *sainte Marthe*, à gauche, *sainte Marie*, sœur de la précédente, à droite, *saint Lazare*, évêque de Marseille. En haut de ces trois sujets : le *Père Éternel*, la *Vierge* et l'*Ange*. Une prédelle représentant un épisode de la vie de saint Lazare, complète cet ouvrage.

2° Un retable divisé en trois compartiments : au centre, *sainte Marie de la Neige;* à droite,*saint Ludovic, roi de France;* à gauche, *saint Nicolas de Bari*. Au bas du panneau central les armoiries des Lascaris. Les figures de ce triptyque sont emprisonnées, incrustées dans le fond doré où elles se découpent, mais l'œuvre est

remarquable par la justesse des attitudes, la noble simplicité des expressions et l'imitation naïve de la réalité dans les accessoires.

Ce tableau se rapproche plus du style de Jean Miralheti que du retable précédent, néanmoins, en les comparant on peut suivre l'évolution de l'École niçoise, en partant de son fondateur pour arriver à la deuxième manière de Ludovic Brea, manière qui, ainsi que je l'ai déjà dit, se rattache encore par certains côtés à l'École susdite.



L'église paroissiale de Contes possède un tableau sur bois de 2m60 de haut sur 2m60 de large, divisé en 21 compartiments. Le compartiment central évidé en forme de niche contient une statuette de bois doré et colorié, représentant *sainte Madeleine*. Aux côtés de cette statuette sont représentés quatre saints en pied : *saint Pierre, saint Jean Baptiste, saint Véran*, évêque de Vence et *saint Roch*. Au-dessus et dans le même ordre, le *Père Éternel* entre *sainte Ursule* et *sainte Catherine*, d'un côté, et *sainte Lucie* et *sainte Marthe*, de l'autre. Cet ensemble est complété par deux bandes latérales et une prédelle. Chaque bande contient trois saints les uns au-dessus des autres; à gauche : *saint Christophe, saint Georges, saint Honorat;* à droite : *saint François d'Assise, saint Laurent, saint Maur*. Tous ces personnages sont auréolés. La prédelle contient cinq sujets très finement traités : 1° *sainte Madeleine chez Simon le Pharisien;* 2° *sainte Madeleine débarque à Marseille;* 3° *Naissance du fils du Préfet de Marseille;* 4° *Baptême des convertis;* 5° *sainte Madeleine à la Sainte-Baume et son apothéose par les anges.*

Cette prédelle fait songer à la prédelle de *sainte Marguerite*,

du musée de Nice. Le tout forme une des plus intéressantes peintures de l'École niçoise.

Saint-Martin-d'Entraunes — petite station estivale — dont l'église datant de l'époque des Templiers, possède un retable à sept compartiments, y compris la prédelle qui représente *Jésus et les douze Apôtres.* Le sujet du compartiment central de cet ouvrage remarquable nous le retrouvons dans l'œuvre de Miralheti, de Brea et de divers artistes de leur époque : C'est toujours la Vierge protectrice aux pieds de laquelle se trouvent, à genoux, des personnages hétérogènes.

On trouve la même répétition dans un retable que possède l'église paroissiale de Biot, riante commune située à 29 kilomètres environ de Nice.

Ce retable a huit compartiments et mesure 2^{m}10 de hauteur sur autant de largeur.

Le panneau central représente la *Vierge avec l'Enfant Jésus*, l'un et l'autre tenant un chapelet à la main; deux anges soutiennent le manteau de la Vierge et à ses pieds sont groupés, le monde ecclésiastique d'un côté : Pape, Cardinal, Évêque, Moines, et de l'autre, le monde laïque : Empereur, Roi, Reine et Princes. Au-dessus de ce compartiment on remarque le *Couronnement de la Vierge par la Sainte-Trinité.* Les panneaux latéraux représentent, à droite : 1° *saint Pierre*, 2° Un *jeune religieux* tenant la palme du martyr et un livre, 3° *saint Jean Baptiste;* à gauche : 1° *saint Paul*, 2° *saint Julien*, patron de la localité, 3° *sainte Claire.*

A mon avis, cet ouvrage n'est pas l'œuvre d'un seul artiste : le panneau principal rappelle la manière de Ludovic Brea; les autres, d'une facture moins vigoureuse trahissent la main d'un artiste plus primitif.

L'église paroissiale d'Antibes possède un retable à dix-neuf compartiments. Le sujet du compartiment central représente la *Vierge protectrice.* Les dix-huit panneaux qui sont tout autour, contiennent les scènes de la Passion. Plusieurs de ces scènes se retrouvent dans divers tableaux de Ludovic Brea, notamment, à Taggia (couvent des Dominicains), à Nice (église de Cimiez), à Gênes (église Sainte-Marie-de-Castello). Tout d'abord on a devant cet ouvrage l'impression d'une œuvre génoise; l'harmonie, la correction du dessin, l'entente du coloris rappellent la manière de Ludovic Brea. Quand on a vu quelques œuvres de l'École provençale et de l'École niçoise qui est le trait d'union entre la Basse-Provence et Gênes, on comprend le caractère mixte de cette peinture [1].

Ce tableau a été restauré par Joseph Felon. Il porte la date 1515.

Le même restaurateur a réparé un autre tableau qui se trouve à Antibes, dans la chapelle de N. D de la Garde. Ce tableau, représente l'*Assomption de la Vierge*, et, dans la partie inférieure, quelques vues de la ville et de la plage d'Antibes.

Dans l'ouvrage précédent, Joseph Felon, a refait presque en entier la tête de la Vierge; ici, vu la dégradation de la peinture, il a supprimé les Apôtres et divers anges. Pour justifier en quelque

---

(1) Le même caractère mixte se retrouve dans une peinture sur bois moins importante, visible en la chapelle de l'Hôpital d'Antibes. C'est un *Christ porté sur le suaire*, exécuté par Antoine Aondi, de Saint-Paul de Vence, pour la chapelle que les Cordeliers avaient bâtie sous le vocable de Notre-Dame-des-Vignes. Cet artiste florissait à Vence vers la fin du premier quart du seizième siècle. A la même époque on trouve dans ce pays et à Nice, Etienne Adrech, peintre de Nice; Bernard, peintre de Puget-Théniers; Pierre Roger, auteur d'un retable remarquable pour l'église de Rigaud.

sorte cette suppression, il a ajouté deux tableautins au compartiment principal; sur celui de droite, il dessina le tableau dans son état de détérioration avec cette légende :

Tableau votif de Notre-Dame de la Garde d'Antibes.
Peinture de 1513 dans son état de dégradation en 1888.

Sur celui de gauche, il reconstitua le tableau dans son état primitif avec cette inscription :

Reconstitution en 1888 Notre-Dame d'Août par M. Joseph Felon.
Tableau votif peint en 1513.

Enfin, voulant rappeler son travail à titre gracieux, il ajouta sous le retable :

Restitution et don de Joseph Felon 1888.
Notre-Dame d'Août. Tableau votif peint en 1513.

Malgré la restauration, ce retable est encore très remarquable; la tête de la Vierge surtout est délicate et d'une grande pureté.

Assurément, on est tenté de crier à l'uniformité, à l'absence d'imagination, devant ces nombreuses Vierges, toutes composées, en apparence du moins, sur un plan semblable, avec leur disposition consacrée, leurs types traditionnels. C'est qu'ici, comme dans l'art byzantin, l'esprit populaire attache à ces représentations un sens sacré, et force les artistes à se resserrer dans d'étroites limites, de crainte d'être taxés de profanes.

« L'art seul appartient au peintre, l'ordonnance et la disposition appartiennent aux Pères » avait décidé en 787 le second concile de Nicée.

Il est bon de rappeler que plus de six siècles après cette sentence, la peinture était encore en Basse-Provence, à Nice et en

Ligurie, une vive aspiration de l'âme, qui ne regardait pour ainsi dire que la voûte éthérée, et ne s'abaissait pas vers la terre. C'était de la religion seule qu'elle s'inspirait, c'était elle seule qu'elle interrogeait. Ce n'est qu'aux époques où la foi faiblit que la fantaisie des artistes peut se donner carrière dans le domaine de l'art religieux.



A partir de 1502, Ludovic Brea, de concert avec deux artistes de valeur, Lorenzo Fazolo et Giovanni Barbagelata, exécuta diverses peintures à Gênes: d'abord, pour l'église cathédrale; ensuite, pour la chapelle de Pierre di Persio, en l'église des Carmes. Tous ces travaux qui clôturent d'une façon brillante la deuxième manière du grand peintre Niçois, ont été accomplis dans l'espace de trois ans.

De 1505 à 1511, on connaît très peu de tableaux du fondateur de l'École génoise; cependant, il est cité dans divers documents en 1508, 1509, 1510 et 1511. Le 27 janvier 1509 les recteurs de la chapelle de Saint-Antoine de l'église paroissiale de Châteauneuf-de-Grasse s'adressèrent à Ludovic Brea pour la peinture d'un retable destiné à cette chapelle. L'artiste s'engagea, pour le prix de soixante-dix florins, à peindre au milieu du retable *saint Antoine* et deux *histoires* de chaque côté. En haut, la *Sainte Croix*, la *Vierge*, *saint Jean*, *saint Pierre* et *saint Paul*. En bas, sur la prédelle, quelques histoires de la *Vie de saint Antoine*. [1].

---

[1] La présence de Ludovic Brea, à Châteauneuf de Grasse, fait songer à deux tableaux qui se trouvent, dit J. Bres, en la paroisse d'*Albarino* (arrondissement de Grasse). Le premier est connu sous le titre de « Danse macabre », l'autre, dédié à *saint Jacques le Majeur*, est supérieur au précédent par ses dimensions, sa facture et la conservation. Ce tableau se compose de quatorze compartiments surmontés d'une cimaise. Le compartiment principal représente saint Jacques le Majeur, ayant à sa droite saint Jérôme et saint Aigulphe (ou saint Aiou, abbé de Lérins);

Le 7 janvier 1511, Ludovic Brea donne en mariage sa fille Fransisquita à Antoine Carolli fils de Barthélemy.

Je suppose qu'entre 1505 et 1508, le fondateur de l'École génoise visita l'Ombrie et Rome.

Avant de nous occuper de ce voyage, il est nécessaire que nous retournions à Lucéram, localité où l'École niçoise est brillamment représentée.

Quatre autels de l'église paroissiale de cette commune sont rehaussés par des peintures sur bois très intéressantes. Une de ces peintures se trouve derrière le maître-autel, deux sont aux autels latéraux; la quatrième, décore l'autel de *Saint-Antoine*, situé au fond et à droite de la galerie transversale qui forme la croix latine de la nef. ([2]). J'ai déjà parlé de toutes ces peintures, il me reste à donner mon avis sur le grand retable du maître-autel.

Alizeri, se basant sur le dire de H. Schaeffer, rapporte que cet ouvrage est de la main de Ludovic Brea, et, pour le prouver, il reproduit cette inscription qui se trouve — selon Schaeffer — dans le tableau : LVDOVICVS BREA PINXIT 1508.

Il prétend qu'il a sept mètres de haut sur trois de large et qu'il se divise en quinze compartiments; enfin, il assure qu'il pos-

---

à sa gauche, sainte Marie Madeleine et saint Pierre, martyr. Au-dessus de ces sujets, on remarque la Vierge avec l'Enfant Jésus entourés de divers saints. Sur la cimaise l'artiste a représenté des scènes de l'Apocalypse. Quelques-unes de ces scènes se retrouvent dans un tableau de l'église de Camporosso (près Vintimille), attribué à un des Brea. *Da un archivio notarile di Grassa*, première partie.

([2]) A proximité de l'entrée du village de Lucéram, se dresse une ancienne chapelle des Templiers. Cette chapelle contient un retable divisé en dix compartiments. En bas : la Pieta, saint Siagre, saint Antoine, ermite, saint Pons, saint Benoît; en haut : le Père Éternel, saint Jean, saint Simplice, saint Maur, sainte Gertrude. Cette peinture qui appartient à l'École niçoise, a été *repeinte* d'une façon déplorable.

sédait jadis une prédelle divisée en cinq petits tableaux d'une touche admirable.

Or, ce retable ne mesure que 3m65 de hauteur sur 3m10 de largeur, il a dix compartiments et n'a plus sa prédelle et ses deux bandes latérales sur lesquelles sont représentés dix figurines (1). Les dix panneaux sont pour ainsi dire enchâssés dans un cadre de plâtre qui date de l'année 1773. Ceci prouve que la disposition actuelle du retable remonte à cette époque. Le compartiment central représente *sainte Marguerite;* aux côtés de celle-ci, il y a, à droite : *la Madeleine* et *saint Lazare;* à gauche : *saint Pierre*, martyr et *saint Claude*. Les cinq compartiments qui sont au-dessus de ces sujets sont moins grands, celui qui est au centre représente la *Vierge et l'Enfant Jésus;* les autres sont en très mauvais état; ils représentent *saint Michel*, *saint Louis*, évêque, *sainte Marthe* et *sainte Marie-Madeleine*.

Les inscriptions qui se trouvent à la partie supérieure du retable sont très abîmées; en outre, cette partie perd de sa valeur à cause de l'humidité qui la détériore.

L'humidité, très dangereuse pour les tableaux, sévit surtout dans les églises où la lumière fait presque défaut, aussi, je crains fort que si on ne prend pas des précautions plus sérieuses que celles qui ont été prises jusqu'à ce jour, je crains fort,dis-je, que la plupart des richesses picturales qu'elles contiennent disparaissent petit à petit.

L'humidité attaque généralement le tableau derrière. Elle par-

(1) Une reconstitution intégrale de cette belle peinture est placée à côté des divers fragments qui sont en possession du musée de Nice. Le tout donne 4 m 10 de haut sur 3m60 de large. Ces mesures corroborent admirablement mon plan de reconstitution.

vient non seulement à détruire la toile ou le panneau, mais aussi à pénétrer et à dénaturer les couleurs. Voilà la véritable cause de ces taches si fâcheuses, plus ou moins grandes et toujours plus ou moins rondes, contre lesquelles l'art n'a pu jusqu'ici trouver aucun remède radical.

Malgré un examen sérieux, il m'a été impossible de relever l'inscription que Schaeffer a lu sur le retable du maître-autel de l'église de Lucéram ; cependant, comme nous savons par un manuscrit ancien (1) que Ludovic Brea a travaillé à Lucéram et à Sospel pour les familles Barralis et Alberti, en 1498 et en 1508, qu'il a peint entre autres un grand retable avec prédelle, dédié à sainte Marguerite, il est très probable que le tableau actuel du principal autel de la paroisse de Lucéram a été peint sinon complètement par Brea, du moins en partie.

De toute façon, il suffit de considérer cette peinture pour sentir que c'est un ouvrage dans lequel la main de Ludovic Brea a passé.

Au musée de Nice, on voit une bande inférieure de retable — hélas ! en mauvais état — qui provient de l'ancienne église de Lucéram. Cette prédelle qui représente six épisodes de la vie de sainte Marguerite, est identique à celle qui est décrite dans le manuscrit susdit. Donc, il est indiscutable que c'est là une œuvre de Brea ; reste à savoir d'une manière positive, si elle a été détachée du grand retable consacré à la vierge et martyre d'Antioche.

Je suppose qu'en 1773, on a dû enlever les bandes latérales et la prédelle, pour faire place à des bancs destinés aux chantres. Le sujet, la touche, le coloris, tout en somme de cette prédelle indique une affinité avec le restant de ce retable. Voici les épisodes

---

(1) Manuscrit de la collection H. Bollié.

qu'elle contient : 1° Sainte Marguerite garde les moutons à la campagne où elle s'était retirée, chassée par son père, prêtre de Jupiter, après sa conversion au christianisme. Le préfet romain, nommé Olybrius, la rencontre par hasard et cherche à la séduire. Elle repousse ses offres. 2° Arrêtée comme chrétienne, elle comparait devant le préfet. 3° Elle est fouettée de verges. 4° Ramenée dans sa prison, elle voit le démon qui, sous la forme d'un dragon horrible, s'approche pour la dévorer. Elle le met en fuite en faisant le signe de la croix. 5° Elle est de nouveau torturée : on lui arrache les seins. 6° Elle est décapitée.

Cette prédelle est divisée en deux parties égales; jadis, ces parties devaient être reliées par un tabernacle ou un panneau central contenant une inscription ou les armes du donateur. Elle se recommande par une bonne entente de la composition et de la perspective, un coloris doux et la simplicité des expressions.

A première vue on a devant cette peinture l'impression d'une œuvre siennoise, à cause de certaines colorations et certaines finesses de dessin qui rappellent la grâce des maîtres Siennois. Quand on a vu quelques œuvres des Écoles provençale et niçoise, on comprend combien l'influence de Jean Miralheti est manifeste dans cette prédelle. Les vêtements des personnages sont, pour la plupart, des costumes usités en Provence et à Nice à l'époque de Charles VIII. (1).

---

(1) Les retables et parties de retables du XVe et du XVIe siècle qui se trouvent dans les édifices religieux de Bézaudun, Bonson, Clans, Eze, La Bollène, La Turbie, Puget-Théniers, Rigaud, Roquebillière, Saint-Dalmas-le-Selvage, Saint-Martin-Vésubie, Saint-Sauveur et Valdeblore (communes des Alpes-Maritimes), se rattachent par certains côtés aux retables décrits dans ce chapitre.

IX

RANÇOIS BRUN, dans son étude sur Jean Miralheti et les trois Brea, prétend qu'il est inadmissible que Ludovic Brea aurait été étudier à Rome et à Naples, attendu que ces deux villes, à cette époque (époque qui comprend la troisième et dernière manière de Brea), manquaient absolument de peintres de talent.

Une pareille assertion est vraiment étonnante. Les peintres de talent qui travaillèrent à Rome et à Naples au commencement du seizième siècle, sont universellement connus. Déjà pendant le siècle précédent les papes avaient attiré à leur service les meilleurs peintres de Florence et de l'Ombrie, et, jusqu'au sac de 1527, Rome resta la capitale de l'esprit et de l'art.

A la même époque, plusieurs peintres de valeur enrichirent l'ancienne Parthénope d'une foule d'ouvrages qui évoquent encore de profonds échos dans l'âme troublée et chercheuse des artistes de nos jours.

Il n'existe aucun document qui prouve le séjour de Ludovic Brea, à Naples; par contre, je crois être à même de pouvoir démontrer que cet artiste s'est rendu à Pérouse, où il a connu Pietro Vannucci et Raphaël; ensuite, selon toute vraisemblance, il a du suivre ce dernier à Rome, où son talent s'est développé dans un sens plus moderne, plus savant, plus noble.

C'est ce qui résulte, du moins, de la plupart de ses derniers ouvrages, et notamment, de deux tableaux sur bois qu'il a peints sous le pontificat de Jules II.

Le premier, de forme ronde, provenait d'un oratoire de Pérouse; le second, avait été acheté à un antiquaire romain.

Ceci, m'oblige à faire une courte digression afin de prouver ce que j'avance :

Mon grand-père, François Bensa, naquit à Nice le 4 avril 1811. Dès sa jeunesse ses parents ayant remarqué chez lui des dispositions pour la peinture, le mirent à l'école de Charles Barberi. Les premiers essais de mon aïeul furent très remarqués et son talent naturel se développa au point qu'il obtint de ses parents la permission d'aller à Rome pour se perfectionner. En 1829 il partit pour cette ville, en compagnie de Charles Garacci, et tous deux entrèrent dans l'atelier de Joseph Castel, excellent peintre Niçois qui était venu se fixer à Rome. Au bout de quelque temps Garacci retourna à Nice ; mon grand-père resta chez Castel jusqu'en 1834. (1)

Un jour, le commandeur Louis Biondi, marquis de Badino, pria Castel de passer chez lui afin de lui montrer deux peintures anciennes qu'il voulait faire restaurer. Castel et mon grand-père, se rendirent à l'invitation, et, dès qu'ils virent les tableaux, ils constatèrent avec joie qu'ils se trouvaient en présence de deux chefs-d'œuvre de Ludovic Brea.

Le marquis de Badino avait pensé avec raison que Joseph Castel peintre de valeur et niçois était tout désigné pour restaurer

---

(1) Joseph Castel, né à Nice en 1798, mort à Rome, en 1853, était un élève de Mellis. Il passa presque toute son existence à Rome, attiré par le prestige de la ville des Césars où traînaient la gloire et les splendeurs légendaires d'une histoire fabuleuse. Dans le genre historique, il a peint des œuvres superbes, notamment des sujets religieux empreints de gravité et de grandeur. ...Il faut citer parmi ses élèves François Bensa et Charles Garacci. François Bensa, né à Nice, en 1811, mourut dans la même ville en 1895, ancien professeur de dessin au Lycée et à l'École Normale. Habile dessinateur, il étudiait minutieusement les visions qui le frappaient et réussit surtout le paysage. J. F. Louis Merlet. *Les Peintres Niçois*. (L'Eclaireur de Nice, 27 juin 1904).

avec délicatesse deux tableaux d'un peintre illustre, né sous le beau ciel de Nice.

Voici la description de ces ouvrages :

1° *La Vierge et l'Enfant Jésus.* La Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux est assise au milieu d'une terrasse. A gauche sainte Catherine et à droite sainte Elisabeth debout. Fond de paysage. On lit sur un cartel : *Ludov. Brea Nicien..s pin.. M.....* (?)

Ce tableau, de forme ronde, a une très grande analogie avec la *Vierge et l'Enfant Jésus,* du Pérugin, qui se trouve au musée du Louvre. On y trouve, disait mon grand-père, une expression de douceur et d'extase mélancolique qui donne aux figures un charme particulier. Un coloris puissant et un dessin très correct.

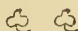
2° *Sainte Famille.* La Vierge, assise sur un trône, tient l'Enfant Jésus qui regarde le petit saint Jean Baptiste. Celui-ci, s'avance vers le divin « bambino », les mains jointes. Deux saints et deux saintes en grandeur naturelle sont placés aux côtés du trône; à gauche, saint Joseph et sainte Elisabeth; à droite, saint Jérôme et sainte Catherine d'Alexandrie. Un personnage, vêtu d'un splendide manteau écarlate (le donateur, sans doute), est agenouillé dans le bas, presque devant le trône. Dans les airs, deux anges, aux ailes éployées, font flotter une banderole.

La Vierge et l'Enfant Jésus sont admirables comme dessin et comme expression. Les deux saintes décèlent une grâce inexprimable, avec une nuance de mélancolie fort touchante. Les deux saints qui occupent le premier plan, ils ont une ampleur, une vénérabilité toute raphaëlesque. Quant au portrait du donateur, il est si vivant, qu'il semble respirer. Les anges, rappellent l'ancienne école florentine. Le fond du tableau est occupé par un paysage

dont les lignes sont à peine indiquées. Au bas du trône, on lit cette inscription rétablie par Joseph Castel :

LVDOVICVS BREA PINXIT MDVII

Cet ouvrage d'une harmonie parfaite, disait mon aïeul, est une des productions les plus fortes et les plus suaves de la dernière manière de Ludovic Brea. On sent que le grand peintre Niçois a été impressionné par la *Sainte Famille* commandée à Raphaël en 1505 par les religieuses du couvent de Saint-Antoine, à Pérouse; qu'il a voulu et qu'il a su imiter avec bonheur la partie principale de ce tableau.



X



E séjour de Brea en Ombrie et à Rome eut une grande influence sur cet artiste qui, jusqu'alors, avait conservé le sentiment primitif.

Cette influence est manifeste dans ses dernières œuvres qui embrassent une durée de deux lustres environ, et forment, par conséquent, sa troisième manière, manière où le génie primitif se mêle à la science florentine et à l'esprit de la Renaissance déjà nourrie des premiers enseignements de l'antiquité païenne.

Ainsi qu'on le verra plus loin, cette manière n'est pas exempte de variations, mais toutes ces variations sont marquées par un esprit plus large, en d'autres termes, par un artiste moderne.

Il résulte de divers documents, que Brea, en revenant de Rome s'arrêta à Gênes où il reçut plusieurs commandes; toutefois, comme il lui tardait de revoir son pays natal, il laissa en suspens ses travaux pour venir à Nice, vers 1512.

Là, il reçut de nouvelles commandes qu'il exécuta avant les précédentes. Ce sont : le *Christ en croix* et l'*Ensevelissement*. Ces deux ouvrages se trouvent dans l'église paroissiale du quartier dit de Cimiez, à Nice. Ils proviennent de l'ancien couvent de Sainte-Croix, de la même ville [1]. Ils rappellent, de plus, le souvenir de l'illustre Villiers de l'Isle-Adam, grand-maître de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem; il les aurait offerts aux religieux, en 1529, lors de son départ de Nice, où il résidait depuis la prise de Rhodes.

---

(1) Archives du couvent de Cimiez : *Relationi fatte da Fra Filippo del Maro per ordine del Rmo Padre Fra Giovanni da Napoli, Ministro generale, 1646.*

Le *Christ en croix*, signé et daté de 1512, est une des œuvres les plus parfaites du maître. C'est un retable formé de deux pilastres d'ordre composite, d'une corniche et d'une prédelle, encadrant un magnifique panneau cintré, où l'on voit le Rédempteur sur la croix. L'ensemble mesure $2^{m}45$ de haut sur $2^{m}30$ de large. Le panneau central, représentant le crucifiement, se détache des autres, par une admirable perspective. Au pied de la croix on voit la Madeleine prosternée, et aux côtés : la Vierge à demi inanimée, soutenue par saint Jean et par Marie Jacobé; saint François d'Assise et saint Jérôme en contemplation devant Jésus; auprès de saint Jérôme, qui se frappe la poitrine avec une pierre, se trouve le donateur Philippe de Villiers de l'Isle-Adam, richement vêtu et coiffé d'un turban, faisant face au peintre lui-même, vêtu en seigneur italien du quinzième siècle; enfin, dans un angle, on remarque le profil de Marie Salomé, les regards tournés vers le ciel. Ainsi, par un heureux anachronisme, Brea a tenu à se représenter tel qu'il était dans la force de l'âge : C'est un beau brun, portant toute sa barbe et les cheveux longs. Il est coiffé d'une toque rouge à retroussis et porte une chemisette à petits plis qui laisse à nu le cou et le haut des épaules. Sa tunique écarlate, serrée à la taille, est bordée de larges bandes d'or, les manches sont bouffantes. Les chaussures sont couleur jaune clair. Il est vu de profil et regarde vers sa gauche. Il a le poing sénestre sur la hanche et porte à sa ceinture une épée un peu courbée.

On voit, en outre, dans les deux angles supérieurs du retable, deux figures de prophètes, David et Isaïe. Ils tiennent des banderoles sur lesquelles sont écrits ces mots : *Foderunt manus meas et pedes meos, dinumeraverunt. — Vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros portavit Isaias pro.*

Sur chaque pilastre trois saints les uns au-dessus des autres :

à gauche, saint Bonaventure, saint Antoine et saint Honorat; à droite, saint Louis de Toulouse, sainte Catherine et sainte Hélène ; et enfin, sur le soubassement, cinq délicieuses miniatures : 1. Judas baise son maître, pendant que saint Pierre tire son épée et qu'au loin s'avance une foule de sbires portant des bâtons et des lances. 2. Jésus attaché à la colonne de la flagellation. 3. l'*Ecce homo*. 4. Jésus couronné d'épines dans la cour du prétoire. 5. Le portement de croix.

Ce retable s'impose à la considération. On ne saurait trop louer la noblesse et l'expression qui se dégagent notamment dans la scène principale et dans celles qui font de la prédelle un véritable bijou. C'est toute une épopée divine, racontée avec amour par un artiste qui se distingue par la fraîcheur et la richesse du coloris, la sûreté du pinceau, la perfection de l'exécution technique. Jésus est représenté sur la croix dans le calme repos d'une mort glorieuse; le corps n'est pas trop maigre et l'anatomie en est meilleure que dans les autres tableaux de Brea.

Cette figure nous révèle une nuance nouvelle de la sensibilité chrétienne. Les bras ne sont plus largement ouverts comme à l'époque de Cimabué, et presque horizontaux, ils s'élèvent au contraire au-dessus de la tête et tendent à la verticale. La tête, qui était autrefois placée sur la traverse de la croix, est maintenant au-dessous. On sent que tout le poids du corps porte sur les deux mains.

Un détail emprunté aux mystiques, achève la physionomie de ce Christ. Il a été crucifié, non pas la tête nue, comme jadis, mais avec la couronne d'épines : c'est pourquoi ses cheveux, son front et sa barbe sont glacés de sang.

Tous les personnages qui se trouvent au pied du bois d'ignominie sont bien caractérisés : leurs poses est sans raideur et sur

leurs visages, les sentiments de leurs âmes éclatent, idéals, mais réels cependant, naturels et touchants.

Moins frappant est le caractère des six figurines de saints et de saintes qui se trouvent dans les deux pilastres latéraux; elles n'ont d'ailleurs, aucun rapport avec la scène principale : ce sont les patrons des protecteurs du couvent de Sainte-Croix.

Le paysage est traité à la manière de Raphaël, avec des lointains bleus et des fabriques dans des demi-tons jaune clair.

En face de ce tableau on voit un autre tableau sur bois de $2^{m}20$ de hauteur sur $2^{m}45$ de largeur, que certains critiques attribuent, à tort, à Antoine Brea. Sans doute, ce retable qui représente l'*Ensevelissement de Jésus*, rappelle un peu l'École flamande, mais, on sent quand même qu'il a été exécuté par Ludovic Brea. Dans l'Ensevelissement, le maître a voulu imiter la *Mise au tombeau*, du Pérugin (1495, au palais Pitti); pour le Christ en croix, il s'est inspiré de Raphaël. Il a fait deux chefs-d'œuvre.

L'Ensevelissement est du même ordre architectural que celui du Christ en croix. François Brun [1], pense qu'il ne faisait pas primitivement pendant à l'autre, attendu que, dans l'un, la disposition du cadre est rectangulaire, tandis que, dans l'autre, elle est cintrée. Dans le premier, les deux pilastres sont flanqués intérieurement de deux contre-pilastres décorés d'arabesques de couleur, d'un dessin fort élégant, qui recoivent les retombées du cintre encadrant le tableau.Les chapiteaux ne sont pas absolument semblables quoique la masse en soit imitée.

En l'Ensevelissement ou *la Déposition de croix*, la Vierge apparaît soutenant le corps de son Fils ensanglanté et en partie étendu sur la pierre de l'onction. Au second plan, entre saint Jean et la

---

[1] F. Brun. — *Jean Miraiheti et les trois Brea.*

Madeleine en larmes, se tient un groupe de saintes femmes angoissées elles aussi et ne pouvant détacher leurs yeux du corps de Jésus. Aux extrémités, à droite et à gauche, deux vieillards en costume de membres du Sanhédrin : Joseph d'Arimathie et Nicodème. Ils viennent de descendre le corps de la croix et ils sont là, debouts, laissant aux saintes femmes le soin de l'onction suprême.

Dans le fond, la ville déicide et la montagne du Calvaire, ombragées par des arbres.

Sur le soubassement du retable, le maître a représenté cinq épisodes se rattachant au miracle de la résurrection du Sauveur : 1. Jésus porté au sépulcre dans un suaire par Nicodème et Joseph dArimathie; derrière le cortège, saint Jean, un autre disciple et la Vierge entourée des saintes femmes. 2. Les gardes du tombeau; les uns armés de lances, les autres endormis sur leurs boucliers. 3. Un ange renversant la pierre sépulcrale; les gardes effrayés cherchent à s'enfuir. 4. La visite des trois Marie. 5. L'apparition de Jésus et des deux anges à Madeleine.

En haut du tableau, comme fronton, le Christ sortant glorieux du sépulcre.

Brea n'a pas signé cette œuvre remarquable, mais l'exécution prouve que cette œuvre lui appartient. Le dessin est plus soigné, plus gracieux que dans ses deux premières manières. Le groupe des saintes femmes est traité de main de maître : il personnifie et traduit d'une façon merveilleuse les diversités de la douleur. Enfin, le paysage est très harmonieux et les arbres surtout sont peints avec habileté.

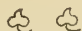
Tels sont les deux chefs-d'œuvre qui ornent les deux chapelles les plus rapprochées du *presbyterium* de l'église de Cimiez, à Nice. Ils ont été légèrement retouchés par Luigi Pettinati, en 1849, mais ils conservent leur cachet de vénérable ancienneté.



La mise au tombeau a, dans l'art italien et dans l'art français, une curieuse origine. Au XIII[e] siècle, et au commencement du siècle suivant, les artistes ne représentent pas l'ensevelissement du Christ tel que nous venons de le voir dans le tableau de l'église de Cimiez, mais l'onction de son cadavre. Deux disciples tiennent les extrémités du suaire, et un troisième verse le contenu d'une fiole sur la poitrine du mort. La Vierge et les saintes femmes sont absentes. Ce n'est qu'après le milieu du XIV[e] siècle que l'on rencontre, en France et en Italie, une mise au tombeau dans le genre de celle de Ludovic Brea.

Il me paraît évident que c'est le théâtre, c'est-à-dire la représentation des « Mystères », qui a donné aux artistes l'idée de substituer à la scène proprement dite de l'onction celle de l'ensevelissement.

Aux XV[e] et XVI[e] siècles, des jeunes gens de famille représentaient à Nice, des actes du vieux et du nouveau Testament sur des tréteaux élevés au coin des rues où passait la procession de la Fête-Dieu. Toutes ces représentations étaient certainement écrites en idiome niçard ; mais étaient-elles en vers ? Cela me paraît très vraisemblable. Cependant, la preuve ne pourrait résulter que de la connaissance des textes, et nous n'en connaissons aucun.



XI

E retour à Gênes, Brea acheva d'abord un grand tableau d'autel qu'il avait promis à Jean Spinola. Ce tableau, destiné à l'église Sainte-Marie-de-Castello, est intitulé, *d'Ognissanti* ou la *Gloire des Saints;* il se compose d'un grand panneau cintré avec prédelle. Le sujet principal représente une affluence de saintes personnes groupées en des attitudes diverses autour d'un médaillon ovale où l'artiste a représenté la Vierge à genoux, les mains jointes. A ses côtés Dieu le Père sous les traits d'un vieillard majestueux, Dieu le Fils sous ceux d'un homme jeune et beau, soutiennent une couronne au-dessus de sa tête; le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe plane sur ce groupe.

Entre la foule composée de papes, de cardinaux et d'évêques; de jeunes vierges et de vieilles dévotes; d'hommes de cape et d'épée, se meuvent une multitude de petits anges aux cheveux blonds, aux joues roses, qui, en souriant, montrent aux personnes prédestinées par la volonté de Dieu à la béatitude éternelle, la Très-Sainte Trinité, entourée d'anges musiciens.

Sur le soubassement du retable, Brea a peint la scène pathétique de l'Ensevelissement. Le sujet ressemble à celui du tableau de l'église de Cimiez, la composition est à peu près la même; en outre, il a tenu à figurer dans cette scène, tout comme dans le *Christ en croix,* de l'église susdite.

La Gloire des Saints, contient cette inscription :

LVDOVICVS BREA NICIENSIS FACIEBAT ANNO 1513

Toutes les figures de ce tableau sont dessinées avec une correction magistrale, elles sont, en outre, très caractéristiques; plusieurs

se retrouvent dans d'autres tableaux du maître, et quelques-unes rappellent celles de Miralheti.

Ce retable et les deux précédents sont les trois meilleurs ouvrages de la dernière manière de Brea. Dans la *Gloire des Saints* il a tenu à réunir ses impressions d'antan, il a fondu, pour ainsi dire, toutes ses manières en une seule. Si dans cette œuvre, la vue des anges fait songer au Corrège, si dans le *Christ en croix*, il se dégage une suavité toute raphaëlesque, si devant l'*Ensevelissement*, on retrouve cette expression de douceur et d'extase mélancolique si chère au Pérugin, tout cela n'enlève rien à la valeur du fondateur de l'École génoise; au contraire : cela prouve qu'à l'époque où le Corrège n'était pas encore maître de ce pinceau empâté, gras, souple, doux et léger qui rend la transparence de l'épiderme et la délicatesse des chairs, surtout chez les femmes et les enfants, Brea s'était déjà révélé par ses figures de femmes et d'enfants. Dans la *Gloire des Saints*, la joliesse des anges est remarquable : leur ingénuité délicate réalise la plus native pureté. C'est un honneur pour lui d'avoir étudié quelques œuvres du Pérugin et de Raphaël; ces derniers ont aussi étudié d'autres maîtres, et cependant, ils n'en sont pas moins illustres, et chez eux, comme chez Brea, il y toujours une note particulière qui sert à les distinguer.

Si dans le cours de sa troisième manière, Brea se répète encore quelquefois dans certaines compositions de commande, où des figures conventionnelles reprennent volontairement les attitudes isolées et symétriques des anciennes images fixées par la tradition religieuse; si pour acquiescer au désir des ordonnateurs il dore outre mesure quelques tableaux remarquables, il n'en est pas moins vrai qu'il saisit alors avec empressement toutes les occasions qui s'offrent à lui d'être plus libre, plus vivant, plus personnel. La sûreté de son pinceau est alors digne d'admiration; la séduction

de ses pieuses ou tendres figures, modelées avec douceur dans une lumière limpide et fraîche devient irrésistible. Il est à l'apogée de son talent.



Alizeri, nous apprend que le 21 février 1513, il a été convenu entre le noble Bernard de Franchi et Ludovic Brea, que ce dernier peindrait un grand retable pour l'église de l'Annonciation, dite de Portoria, à Gênes. D'après des documents de l'époque ce retable égalait en beauté deux autres retables du même artiste. Le premier, exposé dans l'église susdite, ornait l'autel dû à la munificence d'Augustin Doria; le second, commandé par François Lomellino, était une des plus belles peintures de l'église Saint-Théodore, à Gênes.

Le 1 avril 1513, Brea s'engageait à peindre pour la confrérie du Corps de Jésus-Christ et Notre-Dame, un retable presque identique à celui exécuté pour le compte de Bernard de Franchi : Dans le champ principal, la *Salutation angélique* et le *Crucifiement;* au-dessus, *la Madeleine* et *saint Nicolas de Tolentino;* sur le soubassement, divers épisodes se rattachant aux miracles de la Vierge.

De la même époque date un superbe tableau représentant *Notre-Dame-du-Rosaire.* Le P.Nicolas Calvi dit que cette peinture, *excellentissime elaboratis* passe pour être de la main de Brea : *Artifex seu pictor illius iconis creditur Ludovicus Brea Niciensis, a quo et biblioteca depicta fuit.*

Cette œuvre, exposée dans le chœur de l'église des Frères prêcheurs de Taggia, est une variante ingénieuse de la *Vierge de Miséricorde*, de Miralheti. On sait que Brea avait une prédilection spéciale pour cette Madone. Celle mentionnée par le P. Calvi est la moins archaïque de la série. Elle a quelque chose de Péruginesque.

La Vierge, assise sur un trône, tient l'Enfant Jésus sur ses genoux, et de la main gauche, elle montre un rosaire que tient en partie son Enfant. A sa droite, se trouve saint Dominique, à sa gauche, sainte Catherine d'Alexandrie; à ses pieds, tout le clergé d'un côté et les Fidèles de l'autre. Dans les airs deux anges musiciens aux ailes éployées. La Vierge et l'Enfant Jésus sont admirables comme dessin et comme expression; l'attitude de la Mère est modeste et recueillie, celle de Jésus est plus dégagée, à voir son bras droit levé on dirait qu'il bénit les personnages des deux sexes appartenant aux divers ordres de l'Église. Le saint et la sainte sont en extase, mais leur ravissement est naturel et empreint de bonhomie. Les anges rappellent l'école de Mantegna. Le fond du tableau est occupé par un paysage avec des arbres dans le lointain. Cet ouvrage est peint avec vigueur; ici, de même que dans presque tous les tableaux de Ludovic Brea, le ton caractéristique est la terre d'ombre. Jadis, il était entouré de seize tableautins représentant quinze scènes de la Passion et un saint avec un livre à la main, sans doute, saint Dominique. Maintenant, ces tableautins ornent une autre partie de l'église.

En 1514, Brea peignit pour une église de Vintimille, un tableau représentant *sainte Lucie*. De la même année, date un autre tableau représentant la *Vierge avec l'Enfant Jésus*. Autrefois cette peinture se trouvait dans la chapelle de la famille Alberti de Sospel.

Françoise Grimaldi, épouse de Luc Doria et sœur de Lucien, seigneur de Monaco, fit son testament le 19 décembre 1513. A cet acte, dressé au château de Dolceacqua, est joint un codicille daté du 15 octobre 1515, où il est dit que Françoise Grimaldi laisse vingt-cinq écus à Ludovic Brea afin que celui-ci peigne l'image de sainte Dévote, pour l'église de Dolceacqua.

En 1515, Ludovic Brea peignit un retable dédié à saint Lam-

bert, évêque de Vence, pour la chapelle de la tour maîtresse du château de Nice. Le prix convenu fut de cinq écus du soleil.

De la même époque, il me reste à mentionner une œuvre inachevée, découverte par H. Schaeffer, à Menton. C'est l'ébauche d'un *saint Sébastien*. Le martyr, dont la tête est entourée d'une auréole d'or, regarde un ange dans les nues qui lui apporte une palme. Des cavaliers se détachent sur le paysage du fond. Au centre d'un cartouche fixé à l'arbre auquel est attaché l'esprit bienheureux, on lit : *Ludov. Brea pinxit 1515.*

Cette peinture (H. 1,85 L. 0,90) très intéressante, provient, dit-on, de la Miséricorde de Menton. (?)

Dans l'ancienne église Saint-Georges, à Montalto-Ligure, on voit un grand retable qui est un chef-d'œuvre. Indépendamment de la prédelle et d'une sorte de fronton, il contient, en deux rangs superposés, dix panneaux d'inégale grandeur. Un ancien inventaire de cette église nous apprend que Ludovic Brea peignit ce retable en l'année 1516. Il clôture la liste chronologique des œuvres *visibles* de ce maître.

Le panneau central, le plus grand de tous, représente saint Georges à cheval tuant le dragon. A gauche sont debout saint Jean Baptiste et saint Nicolas ; à droite sont saint Pierre et saint Sébastien. Au centre du rang supérieur on voit la Vierge tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, ayant à sa droite, saint Michel et sainte Lucie ; à sa gauche, saint Bernard et sainte Catherine d'Alexandrie. Sur le fronton, le Père Éternel et sur le soubassement, le maître a représenté un *Ecce Homo* et quelques épisodes de la vie de saint Georges.

Ce tableau, assez bien conservé, est traité avec fermeté et de main de maître, il prouve que Ludovic Brea était resté vigoureux, malgré les années.

Rien de plus pathétique que le saint Georges. Brea, nous trans-

porte au cœur même de l'action. Monté sur un superbe cheval blanc, couvert d'une armure étincellante, le saint, dont la tête est entourée d'une auréole d'or, arrête par un brusque mouvement sa monture qui se cabre, et, d'un mouvement vigoureux, il enfonce sa lance dans la poitrine du dragon, tandis que la princesse, épeurée, implore le secours du ciel. Ce tableau, extrêmement intéressant, rappelle la manière du Pérugin; la couleur en est claire et lumineuse.

La présence de Ludovic Brea à Montaldo, en 1516, me permet de supposer que malgré son âge avancé, le maître était encore vigoureux et dans la plénitude de ses moyens : le tableau que je viens de décrire brièvement en fait foi.

Le 9 septembre 1519, Brea est mentionné dans un acte de récolement dressé par-devant le Clavaire de Nice, Georges Nitardi.

Dans une quittance du 9 mars 1522, il est dit que jadis Ludovic Brea promit aux recteurs du Luminaire de la Vierge de l'église paroissiale Saint-Martin, à Châteauneuf de Grasse, de peindre un retable représentant l'*Annonciation* et diverses *histoires*. Les recteurs susdits reconnaissent avoir reçu le retable et se déclarent satisfaits du travail du peintre.

D'autre part, nous savons pertinemment que dès 1525, Ludovic Brea ne vivait plus, car, dans les Comptes des Clavaires, vol. 52 (Arch. de Turin), on parle de ses héritiers : *heredes Ludovici Blee pictoris...*

Bonifaci, dans son œuvre manuscrite (bibliothèque de la ville de Nice), parle de la peste qui sévit à Nice en 1523, et il cite incidemment un nommé Brea, qui, sans doute, s'est distingué durant le fléau. [1]

---

(1) Les historiens n'ont guère été d'accord jusqu'ici sur la date de la naissance et sur celle de la mort de Ludovic Brea. En me basant sur l'autorité de quelques documents cités dans cet ouvrage, ainsi que sur les tableaux les plus anciens de ce peintre fameux, je crois pouvoir établir de la manière suivante l'état-civil du fondateur de l'École génoise : né à Nice vers 1443, mort dans la même ville, en 1523.

Jadis, mon grand-père, le peintre François Bensa, a parcouru le comté de Nice et la Ligurie afin de trouver un document écrit ou une pierre qui indiquât l'endroit où repose Ludovic Brea. Mais ses recherches ont été vaines. Par conséquent, je présume que ce grand peintre a succombé à la peste, victime de son dévouement.



Les principaux élèves

de

Ludovic Brea



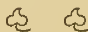
I

'ANNÉE même où Ludovic Brea fit la *Gloire des Saints*, Carlo del Mantegna, disciple et continuateur du maître illustre dont il avait pris le nom, fut rappelé à Gênes par le doge Ottaviano Fregoso. Il se jeta avec plus d'ardeur dans le mouvement artistique que Brea avait suscité, et parvint avec l'aide de divers artistes de son temps à lui donner une impulsion plus forte.

Cette impulsion fut continuée et singulièrement accrue par Perino del Vaga, un des meilleurs élèves de Raphaël. Ruiné par le sac de Rome en 1527, ce maître se rendit à Gênes, où André Doria l'accueillit avec empressement et l'employa pendant plusieurs années aux travaux de son palais, élevé par Giovan-Antonio Montorsoli, architecte et sculpteur, de l'école de Michel-Ange. Il y exécuta, tant à l'huile qu'à la fresque, des peintures du style le plus noble et le plus riant, des compositions empruntées à l'histoire de Scipion, des allégories, des grotesques, des portraits historiques d'ancêtres et des figures de géants. Il inspira à l'École génoise le goût de la peinture monumentale dans laquelle elle a obtenu depuis ses plus brillants succès.

Dès lors, la manière de Ludovic Brea passa au second rang et ne tarda pas à être délaissée par la plupart de ses élèves; le peu qui restèrent toujours fidèles à ses leçons, ont contribué à faire survivre, plus que partout ailleurs, un genre archaïque — archaïque par rapport au mode d'exécution des maîtres qui florissaient vers la moitié du seizième siècle — mais admirable au point de vue des couleurs, franches et claires, et du dessin d'une naïveté spirituelle.

Deux élèves de Brea s'efforcèrent d'imiter sa manière au point qu'ils réussirent assez pour que plusieurs de leurs ouvrages fussent quelquefois confondus avec les siens; ce sont : François Brea et Jean Cordonnier. Le premier, est le fils de Ludovic; le second, est originaire de Troyes. A côté de ceux-ci, il faut placer Antoine Canavesi, Piero Francisco Sacchi et Antoine Brea; rappelons enfin que deux peintres illustres, Antonio Semino et Teramo Piaggia, ont dû leurs premiers succès à des œuvres conçues sous l'influence du maître qui a institué la première école de peinture à Gênes. École où les anciennes traditions n'étaient pas exclues au profit de la licence, où l'élève était tenu à consulter la nature et à se défier de l'imagination.



Le style de François Brea est celui qui se rapproche le plus de la manière de Ludovic : plusieurs de ses tableaux respirent tout à fait le caractère de ce dernier; d'autres, peints avec moins de vigueur, dénotent un artiste qui s'essaye à continuer l'œuvre du maître qui n'est plus. Ceci prouve que les premiers ouvrages de François Brea ont été exécutés sous la direction de son père.

Ainsi, un tableau de la petite église Saint-Augustin, à Vintimille, représentant *saint Augustin entre saint Antoine abbé et saint Jean Baptiste*, passe pour être de la main de Ludovic. Il suffit de comparer ce tableau avec le *Baptême du Christ*, qui décore la chapelle de la confrérie de saint Jean-Baptiste, de la même ville, pour voir que ces deux ouvrages marquent deux manières d'un artiste. Le dernier, contient cette inscription : *pinxit Franciscus de Nicia...* LXII IX *Julii;* (1) le premier, est anonyme. Sur

(1) Ce tableau, peint en 1562, existait encore vers 1880.

certains rapports, celui-ci surpasse l'autre, mais, pris dans son ensemble, il trahit une même influenee, un même tempérament : le dessin et le coloris sont bons; les têtes sont expressives. Dans le tableau signé on trouve les mêmes earactères,seule l'anatomie laisse un peu à désirer. D'où deux manières : l'une primitive et qui sent l'aide de Ludovic Brea, l'autre personnelle montre l'effort fait par l'élève pour s'assimiler au maître; entre ces deux manières se place une eourte période de transition qui se confond eneore avee le faire de ee dernier. En résumé, les œuvres de François, si elles témoignent d'un savoir partieulier et d'aspirations élevées, aucune ne s'éearte de la routine de l'école au point de laisser apercevoir une personnalité réelle : ce sont œuvres de disciple soumis faisant assez bon marché de son originalité.

Les six figurines qui se trouvent dans les deux pilastres latéraux du retable représentant le Christ crucifié, à l'église de Cimiez, à Nice, appartiennent à la première manière : Brea voulant associer son jeune fils à une œuvre puissante a dû esquisser cette partie du tableau, laissant à son rejeton, le soin de la compléter.

Bref, l'œuvre totale de François Brea reflète plus ou moins, d'un bout à l'autre, le style de son père.

Certaines peintures qui se trouvent au couvent et à l'église des Dominicains, à Taggia, attribuées généralement à Ludovie Brea, ne sont en réalité que des œuvres mixtes, c'est-à-dire peintes par ce dernier avec le concours de son fils. Nous savons que François habita longtemps Taggia, qu'en 1538, il peignit un tableau pour l'église du couvent des Frères prêcheurs et, neuf ans après, nous le trouvons encore dans ce pays, ainsi qu'il résulte d'un acte tiré des minutes du notaire Jean Baptiste Ferro.

M. Salomon, antiquaire à Nice, possède un tableau sur bois représentant *saint Sébastien et saint Roch.*

Près du pied gauche de saint Roch se trouve, sur le sol, un petit cartel oblong sur lequel on lit : *Franciscus Brea Ni... Pinx...* xxv (1525). Saint Sébastien est un adolescent attaché à un arbre et percé de flèches. Le visage est empreint de résignation. Il semble que l'artiste se soit inspiré d'un modèle féminin, et c'est du reste le cas pour la plupart des peintures représentant saint Sébastien, exécutées avant et au commencement de la Renaissance.

Ce tableau a subi des retouches discutables, néanmoins, la par tie principale a été respectée et nous permet d'apprécier des têtes qui rappellent l'École de Ludovic Brea.



Au-dessus du maître-autel de l'église Saint-Barthélemy, à Nice, est placée une peinture sur bois très intéressante. La composition offre une grande simplicité. Sur un trône au dossier en éventail est assise la Vierge, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus au nimbe crucifère. Celui-ci, est revêtu d'une robe dont la couleur est difficile à déterminer. Marie, porte sur la tête, un diadème à trois fleurons, et autour du cou, une rangée de perles ; sa robe échancrée, à la mode du XVIe siècle est de couleur d'un beau rouge foncé. Un long voile bleu semé d'étoiles, drapé en manteau descend des épaules jusqu'aux pieds ; sur les rebords du manteau se lisent ces invocations en lettres gothiques : *Maria mater gratiæ mater misericordiæ ora pro nobis.* Le peintre a déposé aux mains de la Vierge et du « divin bambin », l'orbe du monde que tous les deux soutiennent en avant, tandis que l'Enfant Jésus lève la main pour bénir. Les deux figures sont pleines de douceur et finement dessinées.

On dit que ce tableau représente l'image miraculeuse de Notre-Dame du mont Philermes, près Rhodes, où il existait déjà en 1480, et que Villiers de l'Isle Adam, grand maître de l'ordre des Cheva-

liers de Saint Jean de Jérusalem, l'ayant emporté après la prise de Rhodes par Soliman, en fit don, en 1529, aux Niçois.

A mon humble avis, ce tableau n'est que la copie de la Vierge de Philermes, et le copiste est François Brea.

En effet, comme bien on pense, Villiers de l'Isle Adam, le 12 juillet 1529, en quittant Nice, emporta la Vierge miraculeuse qui avait fait l'objet d'une clause spéciale dans la capitulation de Rhodes, en 1522, et dont les Chevaliers de Saint-Jean ne pouvaient évidemment se dessaisir. Il laissa aux Niçois, à titre de compensation, une copie de l'original, qui avait été déposé à l'église Saint-Barthélemy.

Dans le chœur de cette église, on voit deux panneaux qui mesurent à peu près 1^{m}60 de hauteur sur 0^{m}50 de largeur. L'un représente *saint Jean Baptiste;* l'autre, *saint Sébastien.*

La tête du célèbre *défenseur de l'Église* est penchée à gauche symétriquement à celle du Précurseur, qui lui fait pendant. Cette particularité nous indique que la Vierge de Philermes, occupant le centre de la composition, saint Jean Baptiste était à sa gauche et le saint narbonnais à sa droite. Ces deux figures sont peintes avec moins de vigueur que le sujet du compartiment central; quoique le dessin soit assez bon, la composition est médiocre, et les chairs, d'une couleur monotone, ce qui est le caractère des œuvres d'Antoine Brea, neveu de Ludovic. Tout au plus, Antoine peut rivaliser avec son oncle et François Brea, sous le rapport du paysage; au demeurant, il a moins de grâce, une certaine rudesse; enfin, son coloris, relativement chaud, se distingue par la tonalité rougeâtre. Considérée dans l'ensemble sa manière rappelle celle de Miralheti et de Brea.

Relativement à la copie de la Vierge de Philermes il convient l'attribuer au fils de Ludovic : le caractère de cette peinture, exécu-

tée vraisemblablement entre 1528 et 1529, rappelle tout à fait le faire de cet artiste, et on peut dire que ce tableau est son chef-d'œuvre.



II

N des plus anciens tableaux connus d'Antoine Brea, porte la date de 1504. C'est un panneau qui mesure 1m25 de haut, représentant *saint Antoine ermite* (1). Il provient d'un grand retable où il occupait la partie principale ou centrale. Une inscription en caractères quasi modernes nous apprend que cet ouvrage a été exécuté en collaboration : *Hoc opus fecerunt magister Antonius Brea et Antonius cunatus suo habitatores Nicie: Valete 1504 die primo Majus*. Au-dessous du titre *S. Anthonius*, qui se trouve au bas du panneau, se lit une autre inscription en lettres semi-gothiques : *In lo tempo de Meser Pre Zoane Marr Retur de la dita jeza et in lo tempo de Nicolosio Marh Biazo Battarello Julian Raineri Carbiespine se fe esta Maistà a lonor de De e de Santo Anthonio : 1504 prima Madius.*

Le fond du tableau est enrichi de rosaces d'or. La collaboration du beau-frère d'Antoine Brea est loin d'être discernable : elle doit se manifester dans les autres parties du retable; différemment, sa manière est identique à celle du neveu de Ludovic.

En 1512, nous trouvons Antoine Brea à Marseille, assoeié avec le peintre-artisan Antoine Ronzen, dit le Vénitien. Celui-ci qui habitait ordinairement à Aix et qui s'oceupait surtout de menuiserie d'art, s'était adjoint Antoine Brea pour l'aider et au besoin le suppléer en tant que peintre. C'est ainsi que divers retables qui

---

(1) Accademia Ligustica (Gênes).

passent pour être l'œuvre de Ronzen, sont peints en grande partie par Antoine Brea.

Leur première œuvre faite en collaboration, fut la peinture du retable de *saint Joseph* qui leur est commandée, le 8 octobre 1512, par les prieurs des menuisiers pour la chapelle de leur patron, dans l'église Saint-Louis, à Marseille. Les sujets à représenter furent; au centre : saint Joseph en patriarche, tenant par la main l'Enfant Jésus habillé de pourpre; aux côtés : le mariage de la Vierge et la Nativité; au-dessus de ces compositions : Dieu le Père et l'Annonciation, sur champ d'azur, étoilé d'or; enfin, sur la crête du retable, deux patriarches et deux autres sujets, au choix des artistes, et sur la prédelle : les trois rois mages; la fuite en Egypte; la présentation de saint Siméon; Jésus au Temple; Jésus travaillant dans la boutique de son Père; Jésus au Limbe. (1).

Pour ce travail le prix convenu étant de 150 florins, les deux tiers de cette somme furent payés aux artistes après achèvement de leur tâche, avec les cent florins légués avec cette destination par Poncet Danisard, fustier de Marseille. Antoine Ronzen est nommé le premier dans l'acte de prix fait. Les quittances qui suivent sont toutes au nom de Brea et son collègue n'y figure pas; preuve que celui-ci était absent de Marseille à ces diverses dates et qu'il faut le chercher à Aix ou ailleurs. Le dernier acompte des 50 florins restant dus ne fut payé que le 22 décembre 1516.

---

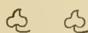
(1) Anno incarnationis Domini millesimo quingentesimo duodecimo, die vero octava mensis octobris. Notum sit, etc. Priores devote luminarie Sancti Jhosep magistrorum fusteriorum, sponte et bona fide, nomine et pro parte dicte luminarie, dederunt ad prefach discretis viris magistro Anthonio Ronsini, civitatis Venesie, habitatori civitatis Aquensis, et magistro Anthonio Bree, civitatis Niciensis, pictoribus, presentibus, stipulantibus, etc. videlicet, ad pictandum et piniendum retabulum Sancti Jhosep, dictorum magistrorum fusteriorum, existentem in ecclesia Sancti Ludovici... etc. (Protocole de Jean Massatelli.)

A cette époque Antoine Brea peint pour l'église paroissiale de Diano-Borello, petite bourgade de la Riviera, un retable à vingt-huit compartiments de différentes dimensions. Ce retable qui se trouve encore dans cette église, contient cette inscription : *Hantonius Bree Niciensis pinxit.*

Le panneau central est occupé par *saint Michel*, patron de la paroisse; dans les panneaux latéraux, *saint Jean Baptiste, saint Pierre, saint Nicolas de Bari* et *la Madeleine.* Dans les compartiments de dessus, le *Père Éternel, Jésus sur la croix entre Marie et saint Jean,* l'*Annonciation*, les prophètes *Isaïe* et *David*, ainsi que divers sujets concernant la *Nativité* et la *Passion.* Sur le soubassement, *Jésus et les douze Apôtres.*

L'année suivante, il s'engagea envers les prieurs de la confrérie de Saint Maur, à Villefranche, près Nice, à peindre un grand retable représentant dans la partie principale, *Notre-Dame de Lorette.*

En 1518, nous le retrouvons proche de Diano-Borello, ainsi que le prouve un tableau appartenant à l'église de Diano-Borganzo. Ce tableau, moins important que celui de la paroisse de Borello, représente la *Vierge et l'Enfant Jésus entourés de saint Michel et saint Roch.* En haut, l'*Ecce homo* lié à la croix, ayant à ses côtés deux anges, dont un est en adoration, et l'autre, occupé à recueillir dans un calice le sang divin.



Le dernier ouvrage connu de Ronzen, à Marseille, est la peinture du retable de *saint Roch,* qui lui fut commandée par les prieurs de la confrérie des Cordiers et Bâtiers, le 27 septembre 1515, pour le prix de 103 florins. Avant de quitter cette cité, Ronzen qualifié de *fusterius*, fit dans l'année 1517 la boiserie d'une

chapelle de l'église de l'Observance, appartenant à Cosme Botegarii, marchand florentin.

Vers les premiers mois de 1518, il se rendit à Saint-Maximin où il peignit le tableau du *Crucifix* qui existe encore dans l'église paroissiale de cette ville.

Ce précieux retable en bois doré, qui renferme dans ses vingt-deux compartiments toute l'histoire de la Passion, demanda à l'artiste trente mois de travail; il reçut pour salaire trois cents florins. Comme d'habitude il dut se faire aider par Antoine Brea, étant donné que celui-ci était en quelque sorte son collaborateur attitré.

L'église de Saint-Maximin est, à juste titre, considérée comme le plus beau monument ogival du Midi et comme le seul édifice religieux d'une véritable importance architecturale en Provence. Les éléments architectoniques qui dominent dans cette grande et belle église sont ceux des XIIIe et XIVe siècles; quoiqu'elle n'ait été terminée que dans les premières années du XVIe et qu'on trouve en elle des traces visibles des diverses périodes de l'art ogival, elle offre cependant une homogénéité fort remarquable pour le long espace de temps qu'on a mis à la construire.

Charles II, dépensa des sommes considérables à la construction de cette église. Il fit dans ce but diverses fondations; par la première, en date du 19 novembre 1295, il fixa une pension annuelle sur les gabelles de la ville de Nice.

Parmi les principaux artistes qui contribuèrent à l'achèvement de cette merveille, il convient de citer en première ligne, le maître principal de l'œuvre, Pierre Garcin, de Jouques. Les verriers furent Michel Droin [1], et Didier de La Porte; ce dernier, qui

---

[1] Michel Droin, peintre verrier de Marseille, était originaire de Dourdan, au diocèse de Chartres, et son père se nommait Jean. Il vint dès 1510 à Saint-Maximin

exécuta la plus grande partie des vitraux à personnages, à partir de 1521, peignit à l'huile quelques retables. ([2]).

L'intérieur de ce monument, d'une simplicité remarquable, se compose de trois nefs, accompagnées de chapelles, sans transept, sans triforium, sans déambulatoire. La grande nef est la partie véritablement capitale de l'édifice; vaste et élancée, elle s'élève majestueusement entre ses deux collatéraux qui se trouvent avec elle dans les rapports les plus parfaits et dans les plus heureuses combinaisons de perspective.

---

pour travailler aux verrières de l'église. De septembre 1521 à juillet 1522, il fit divers vitraux pour la chapelle et le couvent de la Sainte-Baume, notamment les deux panneaux de la *Chambre du Roi*. Droin mourut vers 1528, laissant un fils nommé Jean-Louis, placé sous la tutelle de son parent, Jean Droin, peintre de Marseille.

Dès cette époque, Antoine Droin, frère de Jean, peintre verrier, s'établissait à Marseille où florissaient déjà trois peintres verriers; Rollet Caillat, Constantin Guigalet et Jean-André Conso, fils de Honorat, originaire de Nice.

([2]) Didier de la Porte, peintre verrier, natif de Langres, en Champagne, habitant de Solliès en Provence. Nous ne connaissons de lui que quelques retables ; savoir : L'*Annonciation de la sainte Vierge*, 1521. Achevé et placé dans l'église Saint-Maximin le 20 septembre 1523. Prix : cent florins.

Retable de *saint Jean Baptiste*, pour l'autel de la chapelle dédiée à ce saint, dans l'église Saint-Maximin, 1526-27. Prix : cent-quatre-vingt florins.

Didier de la Porte travailla également à la peinture du retable de la Sainte-Baume, dont la sculpture avait été faite par Masse Béguin (1517) et reçut trente-six florins huit gros des mains du prieur Damiani, qui payait avec l'argent laissé au couvent par Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, pour la fondation de messes. En 1531, Didier de la Porte travailla à Riez; en 1535, il était de nouveau à Saint-Maximin et s'y fixa pour plusieurs années.

A la même époque nous trouvons à Saint-Maximin, un nommé Manuel Ginesi, peintre du lieu de Reconisio, en Piémont, habitant d'Aix. Par acte daté du 12 mars 1526, à Saint-Maximin, Ginesi prend en apprentissage, pour une durée de quatre ans, Sébastien Lecouvreur, de Saint-Maximin. Ce dernier est qualifié de maître peintre dès septembre 1530. Sébastien Lecouvreur laissa un fils, Philippe, peintre comme son père, mais d'un moindre talent. Enfin, il me reste à mentionner Messire Guillaume Claude, enlumineur et Jean de Lira, peintre d'Aix. Le premier enlumina un magnifique Livre des Répons en usage au couvent de Saint-Maximin (1529); le second travailla dans cette ville en 1532.

L'autel connu sous le vocable de *Corpus Domini*, renferme le tableau du *Crucifix*. Ce tableau ou retable orné de colonnes et de pilastres dorés dans le style du XVIIe siècle, mesure six mètres de haut sur sept mètres de large. Le compartiment central (H. 2^{m}25 L. 1^{m}70) représente le *Christ en croix :* sainte Madeleine à genoux entoure de ses bras le bois d'ignominie; la Vierge et saint Jean sont debout de chaque côté, drapés dans de longs manteaux. Des crânes et des ossements gisent au pied de la croix. Deux anges, vêtus de longues tuniques flottantes, reçoivent dans de larges calices, le sang qui s'échappe des mains percées du Christ. Au fond, la ville de Jérusalem. Entre le Calvaire et la ville, un fleuve, dont les flots agités portent de grands bateaux à voiles. A l'entour de ce sujet sont placés de chaque côté et superposés quatre par quatre les seize médaillons (H. 0^{m}75 L. 0^{m}65 chaque) consacrés aux divers épisodes de la Passion. Au-dessus et en dehors de cette ordonnance, se trouvent deux compartiments plus étroits : à droite, la *Cène* (H. 0^{m}60 L. 0^{m}50) et à gauche, le *Mandatum* (H. 0^{m}60 L. 0^{m}50); en arrière du tabernacle et sur les côtés du gradin supérieur, sont les *Apôtres* (H. 0^{m}20 L. 1^{m}90), et enfin, sur le devant d'autel est figuré la *Mise au sépulcre* (H. 0^{m}75 L. 1^{m}70).

A part les médaillons latéraux des apôtres, à part aussi ceux de la Cène et du Mandatum ou lavement des pieds, qui sont séparés des autres, ces sujets sont disposés selon la disposition adoptée généralement au moyen âge, de gauche à droite; puis de bas en haut; à droite, l'ordre n'est plus le même, les sujets sont placés de haut en bas.

A gauche :

1° Jésus au jardin des oliviers. 2° Trahison de Judas. 3° Jésus saisi et emmené. 4° Jésus chez Anne. 5° Jésus devant Caïphe. 6° Jésus souffleté. 7° Jésus devant Pilate. 8. La flagellation. A droite:

9° Le couronnement d'épines. 10° Le Christ bafoué et salué roi des Juifs. 11° L'*Ecce Homo*. 12° Le lavement des mains de Pilate. 13° Jésus portant la croix. 14° Jésus tombant sous le poids de la croix. 15° Jésus cloué sur la croix. 16° La descente de croix.

Au bas du devant d'autel où se trouve figuré l'Ensevelissement, sur la face antérieure du tombeau, on lit l'inscription suivante en caractères gothiques :

Messire Jacques de Beaune
Chamberlan du Roy, seng^{r}
de S. Blachay, a fait fere cest
autier, 1520 et 29 de maij

D'après cette inscription, c'est au surintendant des finances de François Ier, Jacques de Beaune, baron de Semblancay, ci-devant intendant des finances de Provence, qu'est due la fondation de cet autel.

Au milieu des saints personnages qui, d'ordinaire, figurent à la Mise au sépulcre, sont ici figurés un moine dominicain les mains jointes, et une femme de qualité, aux cheveux nattés, à la coiffure du commencement du XVIe siècle. Ce religieux est le prieur du couvent à cette époque, le R. P. Jean Damiani, et la jeune femme qui assiste à ce triste spectacle, pourrait bien être Jeanne Ruzé, baronne de Semblancay, épouse du donateur.

Ces peintures renferment de curieux détails d'ornementation et de costumes de la Renaissance; elles réunissent aussi divers contrastes : à la naïveté du dessin, à la raideur du trait et au dédain des proportions, elles joignent une richesse de coloris et une note réaliste tout-à-fait dans le genre des Primitifs provençaux. On voit, à côté des figures d'une finesse remarquable, des types vulgaires et grossiers. Des paysages variés servent de fond à tous ces

tableaux, ce sont en grande partie des monuments de diverses villes, comme le palais ducal de Venise, celui des papes à Avignon, le Colisée et ses ruines, etc.

Les deux médaillons de la Cène et du Mandatum sont d'un mérite supérieur aux autres par le fini des têtes et la perfection des détails. Ils rappellent le style d'Antoine Brea.

Dans la Cène, le peintre a représenté autour d'une table circulaire, les douze apôtres assis sur des sièges à trois pieds. Jésus-Christ est au milieu : il tient d'une main le calice et de la droite l'hostie timbrée d'une croix. La salle du cénacle est décorée d'arcatures cintrées, à coquilles, supportées par des pilastres richement ornés.

Dans le Mandatum, le cadre est aussi riche que dans la Cène. Les douze apôtres, sont assis sur des sièges de bois; Judas, le dernier, a le nimbe sombre et tient la bourse. Jésus, les pieds nus, le linge autour de la ceinture, est à genoux devant saint Pierre; une aiguière à la main, il lui verse de l'eau sur les pieds dans une bassine et les lui lave.

Les disciples de Jésus-Christ sont nimbés d'or, sauf Judas. Quant au nimbe de ce dernier, c'est une anomalie facile à expliquer : En Orient, le nimbe désigne toute dignité et toute puissance bonne ou mauvaise. Cette idée s'est infiltrée chez nous, surtout aux époques de nos relations avec Constantinople; mais elle n'a pu prendre racine. Judas n'est qu'un traître, n'est qu'un sacrilège; c'est vrai, mais c'est encore un apôtre. Voilà pourquoi ici il est nimbé, mais son cœur est ténébreux et son nimbe semble porter le deuil.

Le panneau sur lequel sont peints les apôtres mesurait autrefois deux mètres de long. Il a été coupé en deux parties, et l'un des apôtres a été mutilé : on n'en voit plus qu'un bras et une main.

Les figures sont pleines d'expression et de vérité. On peut attribuer ce panneau à Antoine Brea.

Le Christ en croix ainsi que la Mise au sépulcre rappellent aussi le faire de ce peintre, mais le caractère est plus français, c'est-à-dire plus provençal, qu'italien. Le reste est indiscutablement de Ronzen, dit le Vénitien.

Mais une chose curieuse c'est l'analogie frappante qui existe entre le 11e médaillon, celui de l'*Ecce homo*, et la gravure de Lucas de Leyde, superbe planche qui se trouve dans la suite des quatorze pièces de ce maître relatives à la Passion de Jésus-Christ.

Dans le tableau de Ronzen, la scène se passe sur une plate-forme en dehors du prétoire. Pilate montre Jésus entouré de deux satellites qui soulèvent chacun un coin de son manteau. Derrière Pilate un nombreux cortège de soldats en armes; parmi eux, le fou tenant d'une main une pique et de l'autre sa marotte. Sur la façade de l'édifice carré qui représente le prétoire, flotte un étendard rouge avec ces mots en lettres d'or: *Ecce homo*. Au-dessous de la plate-forme,la place publique où le groupe des Juifs demande la mise à mort. A gauche, des personnages, debout, devant le banc d'un tribunal, sont affublés de la simarre et coiffés d'une toque. Aux fenêtres du palais de gauche, apparaissent encore divers personnages, entre autres une femme. (1)

Dans ce médaillon, la figure de Jésus est empreinte de gravité et de douceur.



(1) *Inventaire général des Richesses d'Art de la France*. Province. Monuments religieux. vol. III pag. 258-62.

III

ous savons que le peintre Jean Cordonnier, natif de Troyes, en Champagne, fut élève de Ludovic Brea [1].

Ne connaissant aucun tableau de cet artiste, je me disposais à reproduire simplement une série de documents sur sa vie et ses œuvres, lorsque j'eus l'heureuse satisfaction de lire une étude sur le grand retable de Six-Fours, par André Pératé. [2]

Voici le résumé de cette étude très intéressante :

Proche de Toulon, sur la colline de Six-Fours, se trouve un minuscule village, possédant une église ogivale greffée en 1610 sur une chapelle romane du Xe siècle. Au fond de l'obscure chapelle de droite, on voit un grand retable qui est un chef-d'œuvre. Il contient, en deux rangs superposés, dix panneaux d'inégale grandeur, qui réunissent huit saints autour de la Madone et du Crucifix.

Le panneau central, représente la Vierge et l'Enfant Jésus. La Vierge, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu clair, un voile bleu posé sur ses cheveux noirs, est assise sur un trône dont

---

(1) Manuscrit de la famille Bracelli (Gênes), 1605.
(2) *Gazette des Beaux-Arts*, 1er février 1891.

le haut dossier porte inscrits les premiers mots de la salutation angélique. Sur le délicat nimbe d'or une autre invocation est tracée. Elle incline légèrement la tête vers le livre ouvert sur ses genoux, où elle suit de la main un texte sacré. L'Enfant assis, qu'elle entoure maternellement du bras droit, se fait becqueter les doigts par un chardonneret; ses jambes potelées sortent nues de sa tunique violette.

A gauche, sont debout, saint Jean Baptiste et saint Pierre; le premier, vêtu de peaux de bête, un manteau rouge sur l'épaule, porte sur un livre à tranche d'or, en le désignant du geste, l'Agneau divin, dont les pattes croisées retiennent une petite bannière blanche; le second, drapé dans un large manteau jaune qui recouvre une robe verte, porte la double clef d'or et un bréviaire à reliure pourpre. A droite sont un évêque et un abbé. L'évêque (peut-être saint Honorat) vêt un riche pallium rouge doublé de jaune et bordé d'or, agrafé sur une tunique noire qui recouvre une aube blanche; sa mitre à fond lilas bordée de pourpre est rehaussée de pierreries; de ses mains gantées de blanc il tient la crosse et il bénit. L'abbé, tout vêtu de noir, appuyé d'une main au bâton pastoral que termine un reliquaire, tient ouvert un bréviaire rouge où il lit attentivement.

Les figures du rang supérieur sont de proportions moindres. Le panneau du Crucifix, le plus petit de tous, montre la Vierge et saint Jean, vêtus de rouge et de bleu, qui se lamentent au pied de la croix. Le Christ aux longs cheveux, d'une beauté tragique, se détache sur un ciel profond dominant un paysage montueux.

A gauche, est saint Martin, vêtu d'un pallium bleu à bande d'or, qui laisse entrevoir une tunique pourpre. Il a la mitre blanche et la crosse épiscopale. Auprès de lui saint Victor, dans sa cuirasse luisante, tenant d'une main la palme du martyre, de l'autre

une bannière blanche à double bandelette, lève fièrement son jeune visage encadré de longs cheveux bruns ondulés. Une seule flèche a percé le corps de saint Sébastien, qui incline sa tête à chevelure blonde, les bras liés au poteau, les reins couverts d'une écharpe blanche. Sainte Marguerite,toute frêle et enfantine, coiffée d'abondants cheveux roux, vêtue d'une robe rouge qu'enveloppe un manteau bleu, prie les mains jointes au-dessus du dragon expirant.

Tout d'abord on a devant cette peinture l'impression d'une œuvre vénitienne, dit Pératé ; les couleurs chaudes des vêtements, où dominent les rouges, le ton doré des chairs, le style des figures rappellent directement Venise. Quand on a vu les quelques œuvres de l'École génoise, notamment de Brea, qui sont éparses en Provence, on comprend l'infinie distance qui les sépare de celle-ci.

Le désolant, c'est que l'œuvre était signée, et que cette signature a péri.

Pour tâcher d'élucider l'origine et l'auteur de cette peinture, nous allons nous rapporter à un texte mi-latin, mi-provençal, du prix fait pour un retable destiné àl'église Saint-Jean-de-la-Crote, anciennement sise au bas du versant oriental de la colline de Six-Fours.

Voici cette convention :

Precium factum pro universitate de Sexfurnis.

Anno incarnationis Domini millesimo quingentesimo vicesimo, die vero penultima mensis Augusti, notum sit... quod discretus vir J. Porquerii, sindicus loci de Sexfurnis, et Michel Audiberti, consiliarius dicti loci, et frater Matheus Berriagno, loci de Maro, armitanus ecclesie beati Johannis de la Crota, territori de Sexfurnis, sponte, dederunt a prefach discreto viro magistro Johanni de Troyas, pictori et civi Massilie, presenti, ad faciendum et construendum quoddam retabulum in dicta ecclesia Sancti Johannis cum pactis et conventionibus infra scriptis in vulgari sermone descriptis :

Et primo, es agut de pacti entre las dichas partidas, solemna et valida stipulation firmanda, que lo dict mestre Johan de Troyas, fara ou fara fayre ung retaule de boys de nouguier, ben essuch et sufficient, da touta auctor, enclus la scabella et lo revers, de des paumes et de largor de sept paumes, onte y aura tres parques, et cada parquet aura sa cresta et sos pilies segont las crestas a la moderna, et lo revers ambe son coronament et petis pilies ambe d'escussons an cul de lampes aus bos,et l'escabella plana ambe sobeyssament de moluras, tout de bon noguier et sufficient como es dich dessus.

Item, es de pacti que lo dict mestre Johan pinhera lo dich retaule, so es assaber la coronamen, los pilies tant del revers que del cors del retaule, et crestas, tout d'or fin, et las moluras de l'escabella aussi.

Item, au parquet deu mitan sera l'emage de Nostra Dama tenent sos enfans es brasses (sic), de bonas colors sufficientas a l'oli, et lo camps de colors damasadas, et equipollent à la benshona.

Item, au parquet de la man drecha, pinhera sanct Johan Baptista coma aparten a la besonha.

Item, al parquet de la man senestra, sera sanct Pierre, et dessus lo revers, la Veronica ambe lo soari, et de l'autra banda la Magdalena, et au mitan un croseffic, tout de bonas colors finas et sufficientas a l'oli equipolent a la besonha.

Item, es de pacti que a la scabella, au mitan fara sanct Matyeu ; et desay et delay, fara doas ystorias, una de sanct Peyre et lautra de sanct Johan Baptista.

Item, es agut de pacti que la dicha besonha deia estre facha a Rampal, et que lo dich sindegues lo deion far portar a sos despens.

Item, es de pacti que lo dich sindegues et los subre nommas li donaran vingt et sept scus au soleih, pagados en la maniera que sen sec ; so es assaber des scus au solelh, quos magister Johannes confessus fuit habuisse et recepisse, et quos habuit in presencia mei notarii in decem scutis de solelh, reali numeratione ; et facha la besonha lo demorant.

Renunciantes... Sub esmenda... De quibus... etc.

Actum Massilie, in appothcca domus mei notarii ;testes, Johannes Bruneti, laborator, et Leodegarius Vincencii, notarius de Massilia. [1]

---

[1] Prix fait pour la communauté de Six-Fours.

« L'an de l'Incarnation du Seigneur mil cinq cent vingt, — le pénultième jour du mois d'août, qu'il soit connu... que le sage homme J. Porquier, syndic du lieu de

De même que Pératé, je crois qu'on peut identifier le retable commandé à Jean de Troyes et l'œuvre superbe que possède l'église de Six-Fours. C'est aussi l'avis d'un érudit toulonnais, Ch. Ginoux, qui a publié une intéressante petite brochure sur ce tableau.

Six-Fours, et Michel Audibert,conseiller dudit lieu,et frère Mathieu Berriagne, du lieu de Mars, ermite de l église du bienheureux Jean de la Crote, du territoire de Six-Fours, ont donné volontairement à prix fait au sage homme maître Jean de Troyes, peintre et citoyen de Marseille, présent, pour faire construire un certain retable en ladite église de Saint-Jean, selon le marché et les conventions ci-dessous, écrits et exprimés en langue vulgaire :

« Et d'abord, il a été convenu entre lesdites parties, par une solennelle et valable stipulation signée, que ledit maître Jean de Troyes fera ou fera faire un retable de bois de noyer, bien sec et suffisant, de hauteur totale, inclus le scabellon et le revers, de dix palmes, et de largeur de sept palmes, où il y aura trois parquets, et chaque parquet aura sa crête et ses piliers suivant les crêtes à la moderne, et le revers avec son couronnement et de petits piliers avc les écussons aux culs-de-lampe, aux bouts, et le scabellon plan avec un soubassement de moulures, tout de bon noyer et suffisant comme il est dit ci-dessus.

« Item, il est convenu que ledit maître Jean peindra ledit retable, c'est à savoir le couronnement, les piliers tant du revers que du corps du retable, et les crêtes, tout d'or fin, et les moulures du scabellon aussi.

« Item, au parquet du milieu sera l'image de Notre-Dame tenant son enfant ès bras, de bonnes couleurs suffisantes à l'huile, et le champ de couleurs damassées, et convenables à l'ouvrage.

« Item, au parquet de la main gauche, sera saint Pierre, et, dessus le revers, la Véronique avec le suaire, et de l'autre côté, la Medeleine, et, au milieu, un crucifix; tout de bonnes couleurs fines et suffisantes à l'huile, convenables à l'ouvrage.

« Item, il est convenu qu'au scabellon, au milieu, il fera saint Mathieu, et deçà et delà, fera deux histoires, une de saint Pierre et l'autre de saint Jean Baptiste.

« Item, il est convenu que ledit ouvrage devra être fait aux Rameaux, et que ledit syndic le devra faire porter à se dépens.

« Item, il est convenu que ledit syndic et les susnommés lui donneront vingt et sept écus au soleil, payés en la manière qui s'ensuit, c'est-à-savoir : dix écus au soleil, que maître Jean a confessé avoir eus et reçus, et qu'il eut en présence de moi, notaire, en dix écus au soleil, réellement comptés; et, l'ouvrage fait, le demeurant.

« En cas de renonciation... etc.

« Fait à Marseille, chez moi, notaire, témoins, Jean Brunet, laboureur, et Léodegaire Vincent, notaire de Marseille. »

Comme la petite église de Saint-Jean-des-Crottes, tombait en ruine dès le dix-huitième siècle, il est permis de supposer avec vraisemblance que l'on a dû transporter son tableau d'autel dans la vieille paroisse du village supérieur.

Si la description donnée dans le prix fait ne rappelle qu'en partie le retable actuel, nous y retrouvons, cependant, les principales figures, la Madone et le Crucifix, saint Jean Baptiste et saint Pierre. La supposition d'un déplacement des panneaux tout vermoulus peut expliquer d'ailleurs la disparition de la prédelle et du couronnement primitifs.



Jusqu'ici nous ignorions si Jean Cordonnier avait fait son apprentissage en Italie. Le manuscrit de la famille Bracelli, en nous apprenant que cet artiste a été élève de Ludovic Brea, nous fixe sur ce point. Les notaires n'écrivent pas toujours son nom de la même manière, ils l'appellent d'abord Codanerii, puis Corderoni, beaucoup plus souvent Cordonier, et plus tard Jean de Troyes.

Nous ignorons la date de sa naissance et l'année de son arrivée en Provence, mais le premier acte de prix fait qui le concerne nous apprend qu'il était natif de Troyes en Champagne, et qu'il avait son domicile à Aix en 1516. Il quitta bientôt cette ville pour venir se fixer à Marseille, car un acte de 1520 l'appelle citoyen marseillais, et il y demeurera jusqu'à sa mort, arrivée au dire du Docteur L. Barthélemy, entre les dates extrêmes du 3 août 1548 et du 29 janvier 1549.

Il résulte d'une procuration envoyée par Jean de Troyes, le 17 avril 1526, à son frère Nicolas pour lui confier la gérance de sa

part de biens paternels et maternels, que ce dernier était également peintre, résidant à Troyes, et que leur père Jacques Cordonier et leur mère Jeanne N... étaient décédés à cette date. [1].



C'est à Marseille entre 1516 et 1545 que Jean Cordonnier a exécuté la plupart des peintures que l'on connaît de lui d'après les protocoles de divers notaires.

Voici par ordre chronologique la liste des tableaux peints dans cette ville :

1° Le 2 mai 1516, Delphine Daumas, abbesse du couvent de Saint-Sauveur, autorise la dame Rigone, veuve de Jean Durand, corroyeur, à dresser un autel contre le pilier de l'église des Accoules, avec obligation d'y placer dans le courant de l'année un retable dédié à Notre-Dame-de-Consolation. Douze jours après, Rigone Durand donne ce retable au prix fait de 160 florins à Jean de Troyes. L'acte qui le constate fut écrit sur une feuille volante, à moitié dévorée par l'humidité, annexée au registre contenant les indications principales de la composition du tableau, écrites par le notaire sous la dictée de l'artiste.

Ce tableau très remarquable a disparu avec l'église des Accoules. On sait que cette église était à la Renaissance le plus beau monument ogival de Marseille. Mise aux enchères le 2 mai 1794, elle tombait peu après sous la pioche. Sur l'emplacement de cet édifice ,on a élevé en 1820 le monument dit *du Calvaire.*

---

(1) Jean et Nicolas Cordonnier de Troyes sont probablement deux des premiers ancêtres d'une famille de peintres célèbres qui sous le nom de de Troy ont illustré l'École Française jusqu'au XVIIIe siècle.

Voici la reproduction du dessin joint au prix fait du retable dédié à Notre-Dame-de-Consolation :

Quem jenuit adoravit	Lo coronament Lo trepas Camp d'or	Lo coronament

Sanct Johan Evangelista et sancta Barba Me Jo Durant a ginous	Lo camp d'or la corona de dessus la testa ambe dos angels de dessa et della Nostra Dama de Consolation, son mantel d'or, forat d'azur, et sa roba de dessubs de brocart d'or, et lo Papa, Rey, Emperador, Reyna et tous autres personnages al plus richamment que si porra fayre segon leur estat.	Una companhia d'angels Sant Jacques Sancta Catharina D. Rigona a ginous

Quant Joachim fou refusa al temple	La porta daurada quant l'angel s'appareguet à Joachim	La Nativitat Nostra Dama La porta daurada	La Presentation La Nativitat Camp d'or	La Nunciada	La Nativitat N. Seignor La Nunciada

2° Un retable dédié à saint Dominique, peint en collaboration avec Étienne Peson, peintre de Marseille. Cette composition destinée au couvent des Frères prêcheurs, fut exécutée entre 1517 et 1518. Ils reçurent pour salaire 300 florins et 30 milleroles (¹) de vin rouge, après vérification faite par des experts.

Étienne Peson fut sans doute un peintre apprécié par sa science de composition ou la vigueur de son coloris, car nous avons de lui, du 13 juillet 1513 à 1539, douze prix faits de tableaux pour diverses églises de Marseille et la mention d'un treizième pour celle de Saint-Martin. Une seule de ces compositions fut faite en collaboration avec Jean de Troyes.

Pendant la seule année 1520, il prit l'engagement de peindre quatre tableaux, mais dans la crainte de ne pouvoir les finir au temps voulu, il prit à son service un peintre d'Anvers, du nom de Jean Guyens, dit *le Flamand*.

3° En 1524, Jean de Troyes, peint une bannière pour la corporation des menuisiers, représentant d'un côté le Mariage de la Vierge et de l'autre saint Joseph menant par la main l'Enfant Jésus.

4° Un retable dédié à sainte Barbe pour la corporation des bombardiers, à l'église Saint-Jean-de-Jérusalem, en 1524. Il fut convenu que toute la boiserie de ce retable serait dorée à l'égal de celle du retable de sainte Claire (nous ne connaissons pas la composition de ce tableau, toutefois, nous savons qu'il était en bois de noyer de 18 palmes de haut sur 12 de large avec portes pour protéger la peinture, que Jean de Troyes fit en 1521 ou 1522 pour le couvent de Sainte-Claire, à Marseille).

5° Le 22 janvier 1526, les prieurs de la confrérie de saint

(¹) Millerole : mesure de capacité, anciennement usitée en Provence pour le commerce des huiles d'olive et les vins, et équivalant à 64 litres.

Antoine s'adressèrent à Jean de Troyes pour la peinture d'un retable en bois de noyer placé au grand autel de l'église Saint-Antoine, aujourd'hui détruite. L'artiste s'engagea, pour le prix de 100 écus sol, à peindre au milieu du retable, sur fond d'or, saint Antoine avec son porc, et vingt histoires et miracles du saint.

6° Pendant qu'il peignait ce retable, le peintre reçut la commande d'un autre beaucoup plus important pour la corporation des calfats établie dans l'église Saint-Laurent sous le nom de Notre-Dame-de-Pitié. Jean de Troyes prit l'engagement de le peindre à l'huile et d'y représenter la *Pietà*, saint Jean l'évangéliste, sainte Marie-Madeleine, saint Elme et sainte Claire, quatre scènes de la Passion et cinq histoires de Notre-Dame. Le travail n'étant pas au goût des prieurs, l'artiste y fit quelques retouches en mai 1528.

Les calfats, satisfaits de ce remaniement confièrent à Jean de Troyes, le 7 novembre 1529, la peinture des portes de ce retable.

7° En 1545, et pour le prix de 9 écus et demi d'or sol, Jean de Troyes entreprit la peinture, à l'huile et en or, d'une statue de bois représentant saint Honoré, patron des boulangers, qui lui fut commandée par les prieurs de cette corporation établie dans le couvent des Augustins. [1]

---

[1]. En plus des artistes cités, nous trouvons à Marseille de 1520 à 1550, les peintres suivants : Ogier Batron ; Pierre Bœuf, peintre d'Aix ; Louis Lejeune ; Antoine Cadol ; Pierre Doulx ou Doux, peintre de Savillan, en Piémont. Le Docteur L., Barthélemy, dans son étude sur les anciens Peintres de Marseille. (Documents inédits sur divers artistes inconnus de Marseille et d'Aix, du XIV[e] au XVI[e] siècle) — étude que j'ai mis à contribution — nous apprend que Pierre Doulx, fit pour la chapelle de l'Annonciation de l'église Saint-Martin, à Marseille, un grand retable représentant huit épisodes de la Vie de Notre-Dame, une Notre-Dame-de-Pitié, saint Jean et sainte Madeleine. Il est probable que Pierre Doulx avait quitté Marseille vers la fin de 1549 pour se fixer à Avignon et qu'il y donna naissance à trois fils qui suivirent la carrière de leur père : Pierre, Jacques et Esprit Doux, peintres d'Avignon.



Jean Cordonnier a peint en outre divers retables en Ligurie et à Nice. Malheureusement, on ne connaît aucune œuvre authentique de ce peintre; aussi, si on ne peut lui attribuer d'une manière certaine le retable de Six-Fours, il n'en est pas moins vrai que cet ouvrage rappelle l'École de Ludovic Brea. Celui-ci ayant été le maître de Jean de Troyes, il n'y aurait rien d'étonnant si un jour, nous apprenions que le retable de Six-Fours est réellement une œuvre du peintre troyens.

Toutes les fois que je me trouve en présence d'un tableau signé je le juge que par son mérite réel et intrinsèque; si le tableau est anonyme je le juge de même, néanmoins, j'étudie la peinture avec une grande attention, je constate, si c'est possible, la ressemblance positive qui existe entre sa facture et le style d'une autre peinture dont je connais le nom de l'auteur; je groupe autour de cette donnée les vraisemblances les plus spécieuses, les présomptions les plus convaincantes, et, si plus tard, par un heureux hasard, un texte sort de l'ombre pour annuler ma dialectique, il me reste la satisfaction d'avoir raisonné avec méthode et, en outre, je puis toujours soutenir que la manière du maître dont le nom figure dans ce texte, a une indéniable analogie avec le style du maître donné par attribution. Enfin, neuf fois sur dix, ce dernier a été le maître de l'autre; exemple : Ludovic Brea et Jean de Troyes.

On se souvient de Brea et même de Miralheti, à regarder la gravité chaste et touchante de la Madone; le visage sérieux de saint Pierre à la barbe blanche et touffue, aux cheveux blancs formant couronne; mieux encore, les figures de saint Martin, de l'évêque, de l'abbé et du Crucifix, rappellent celles d'un retable anonyme qui se trouve au musée de Nice.

Ce retable en dix compartiments, provient de l'ancienne église de Lucéram. Le compartiment central est occupé par saint Michel terrassant le démon. Dans les compartiments latéraux des pères de l'Église; dans les panneaux de dessus, un calvaire et une Annonciation en deux parties séparées par des panneaux sur lesquels sont figurés un Ange et un saint, évêque. Le retable est complété par une prédelle représentant Jésus-Christ et les douze Apôtres.

Les quelques petites parties mieux conservées de cette peinture par trop abîmée, nous permettent de relever une certaine affinité avec le retable de Six-Fours et celui de saint Georges, peint par Ludovic Brea pour l'église de Montalto, en 1516.

La figure de saint Michel de ce dernier tableau, ressemble à celle du retable dédié à ce saint, du musée de Nice. D'autre part, ce dernier retable rappelle étroitement par la couleur le retable de saint Claude, peint en 1466 pour l'église de Lucéram; ce qui prouve une influence flamande.

Si nous admettons que les deux ouvrages anonymes sont du même artiste, il faut conclure que nous sommes en présence de deux manières : la première, représentée par le retable de Six-Fours, procède du style de Brea — un Brea qui rappelle encore l'École niçoise — avec les mêmes qualités et les mêmes défauts; la seconde, représentée par le retable du musée de Nice, tout en conservant quelque chose du style précédent, accuse une influence septentrionale : c'est la manière d'un artiste qui a étudié les Primitifs Flamands. Comme ceux-ci, il s'entend à agencer des ornements, et lorsqu'il s'adresse à la figure humaine, il lui donne un cachet de simplicité naïve qui n'est pas dépourvue de grandeur.

En supposant, non sans vraisemblance, que cet artiste est Jean de Troyes, je me permets de classer ce dernier parmi les peintres du Midi qui adoptèrent le goût flamand.

IV

IERO Francesco Sacchi, da Pavia, comte Palatin, peintre fameux qui travailla en Ligurie, à Nice et dans la Lombardie de 1512 à 1528, fut élève de Ludovic Brea. Avant de suivre les leçons de celui-ci, il étudia sous un peintre médiocre, nommé Pantaleo Berengerio. Il suivit, ensuite, les leçons de Carlo del Mantegna, et sut mettre à profit les principes qui lui inculquèrent ses deux derniers maîtres; il étudia, en outre, les maîtres flamands dont il imita surtout la vérité du paysage.

Il y a au Louvre un tableau sur bois représentant *les quatre grands Docteurs de l'Église latine : saint Ambroise, saint Augustin, saint Grégoire le Grand et saint Jérôme,* assis autour d'une table de marbre chargée de livres sous un portique qui laisse voir un paysage (H. 1,98 — L. 1,67).

Sur un cartel peint au bas et au centre du panneau, on lit : PETRI FRANCISCI SACHI DE PAPIA OPVS 1516.

Dans cette superbe peinture, Sacchi se révèle l'égal de Ludovic Brea par la fermeté du dessin, la vigueur du coloris, l'étonnante précision des accessoires et le caractère expressif des têtes; il a su, en plus, allier l'art simple et touchant de ce maître à l'art du grand siècle.

Ce tableau décorait autrefois une chapelle érigée par la famille Salvaghi au sommet du premier escalier de l'église Saint-Jean, à Gênes. En ce temps-là, il était complété par un tympan et une prédelle. Sur le tympan formé par un demi-cercle l'artiste avait représenté la *Pietà;* sur la prédelle, il avait peint quatre sujets se rapportant à la vie des quatre grands Docteurs de l'Église latine.

Ce soubassement fut acheté par un notable ligurien, qui l'a fait *scier en quatre* pour orner la chapelle privée de son domaine.



En 1518, Sacchi vint à Nice où il séjourna quelque temps. Ce voyage se rapporte à une convention entre le peintre et un nommé Jacques Borzone, demeurant à Nice. Dans cet accord fait par devant notaire, le 14 décembre 1517, Sacchi s'engage à peindre pour le compte de Borzone, un retable à sept compartiments : au centre, *saint Jean Baptiste* et *saint Jean l'évangéliste;* à droite et à gauche, *saint Laurent* et *saint Etienne*. Dans les compartiments supérieurs, la *mort de Jésus*, entre *saint Augustin* et *saint Nicolas de Tolentino*. Sur le soubassement, *Jésus et les douze Apôtres*. Le tout, semblable à un autre retable du même artiste, peint pour l'église SS. Nazaire et Celse, à Arenzano.



Le musée de Berlin possède un *Christ en croix*, signé PETRI FRANCI : SACCHI DA PAPIA OPVS 1514. La composition a à peu près les mêmes dimensions que celles du tableau du Louvre. L'artiste a représenté à droite, aux pieds du crucifié, la Vierge debout, Madeleine embrassant l'instrument du supplice; à gauche, saint Jean et le donateur (?) agenouillé. Au fond, dans un paysage montagneux, le *Portement de croix* et la *Mise au tombeau*, en petites figures.

Dans la même galerie est un tableau, inscrit dans les anciens catalogues, sous le nom du Zingaro, mais que le Docteur Waagen attribue avec plus de raison à Pietro Francesco Sacchi. Cette pein-

ture, exécutée sur bois comme la précédente, représente d'un côté saint Jérôme s'entretenant avec saint Benoît, de l'autre saint Martin de Tours, à cheval, partageant son manteau avec un pauvre; dans le paysage du fond, on aperçoit le lion de saint Jérôme poursuivant une caravane qui a volé l'âne d'un monastère.

Le plus ancien tableau signé de Sacchi, représente *saint Jean Baptiste enfant quittant ses parents pour aller dans le désert*, peint en 1512, pour l'oratoire de Sainte-Marie, à Gênes. A proximité de l'endroit où se dressait cet oratoire, en l'église Saint-Sébastien, on voit un superbe tableau représentant *saint Antoine* entre *saint Paul* et *saint Hilarion*, ermites. Une prédelle contenant cinq sujets se rapportant à la vie de l'illustre anachorète de la Thébaïde, complète cet ouvrage qui contient cette inscription : PETRI FRANCISCI SACCHI OPVS 1523.

Dans la même ville, à l'église Sainte-Marie-de-Castello, se trouve une œuvre maîtresse de cet artiste : *Vierge glorieuse adorée par la famille Botto et par plusieurs saints*, peint en 1526.

Enfin, dans une *Déposition de croix* (1527), appartenant à l'église des Olivétains de Pegli, Sacchi se révèle plus que jamais comme un habile paysagiste, comparable aux meilleurs maîtres flamands.

En plus de ces tableaux, nous savons par divers documents les commandes qu'il reçut de 1520 à 1525 :

Le 17 mars 1520, le noble Bernard Giustiniano, de Gênes, charge Sacchi de peindre la *Vierge, saint Georges et divers saints*.

Le 10 novembre 1522, un charcutier de la même ville, nommé Barthélemy Canacia, lui donne à prix fait, la peinture de deux retables, dont un — le plus important — devait représenter *Jésus montant au Calvaire*.

Le 8 juillet 1523, il s'engage envers Pascal de Fornari, de lui

livrer à une époque convenue, un tableau destiné à l'église du couvent de Saint-Sébastien, à Gênes. L'artiste devait y peindre la *Vierge et les trois Saints ermites.*

Le 24 janvier 1525, Sacchi promet à Boniface Ruggeri, de Taggia, chapelain de la cathédrale de Gênes, de peindre un autel avec la *Vierge et divers saints.* Le 11 février de la même année il stipule par devant notaire avec Nicolas d'Assereto, d'exécuter pour l'église Saint-Quilico d'Assereto, près Rapallo, un riche triptyque représentant *N.-D. du Secours entre saint Sébastien et saint Roch.*

En résumé, l'œuvre de Sacchi se recommande par la netteté et la sûreté de la touche, par la force et la solidité de la couleur et la finesse des détails. Il a, en outre, comme Ludovic Brea, de la simplicité et de l'ingénuité.

La peste sévit à Gênes au commencement de l'année 1528. Sacchi qui venait d'entreprendre un nouveau travail représentant la *Vierge entre saint Nazaire et saint Celse* (pour l'église dédiée à ces saints, à Gênes), fut atteint par le terrible fléau et succomba le mois de juillet de cette année fatale, à l'âge de quarante trois ans. Peu de temps après, son frère, nommé *Battista,* peintre de mérite, le suivit dans la tombe, emporté par le même mal.

Agostino Bombelli, da Valenza, peintre et... mécanicien, [1] fut chargé de terminer l'œuvre inachevée de Francesco Sacchi. Un pareil choix indique que ce peintre artisan jouissait d'une certaine réputation. La plupart de ses tableaux sont à Gênes. On peut les classer en deux époques : la première, rappelle l'ancienne école, avec ses duretés et l'abus de l'or ; la seconde, est moins rude, les figures sont expressives et les couleurs gaies.

---

[1] En 1541, Augustin Bombelli, inventa une machine hydraulique pour scier le bois. (Archives de Gênes. *Diversorum Collegii*).

V

NTONIO Semino et Teramo Piaggia, élèves de Ludovic Brea, sont les derniers représentants de l'ancienne peinture Génoise. Les deux jeunes artistes, liés par les liens de l'amitié, ont peint ensemble et signé de leurs noms un grand nombre de tableaux.

Il y a trois manières dans l'œuvre commun de Semino et de Piaggia : la première, procède directement de la méthode de Brea; la seconde, trahit encore l'influence de ce maître, mais le style est plus ample, plus perfectionné; la troisième est portée à la licence : c'est de la pure pratique. Donc, les ouvrages des deux premières manières, ceux de la seconde surtout, sont préférables à la dernière. Alors, tout en effleurant avec délicatesse la nouvelle école, ils conservent une grâce naïve qui fait songer aux derniers primitifs. Le *Martyre de saint André* (église Saint-Ambroise, à Gênes), qu'ils exécutèrent pour l'église de ce saint, est l'ouvrage type de cette brillante période.

« Il est impossible, dit Lanzi (1), de voir ce tableau sans y reconnaître le style de Brea, mais perfectionné et devenu plus moderne. »

Dans cette superbe peinture, la touche de Teramo est manifeste dans les figures qui sont au premier plan; celles du martyr et des autres personnages, dénotent la main de Semino. Le paysage est aussi de ce dernier. Le style de celui-ci tend au grave et au robuste, tandis que celui de Teramo est plus doux et plus gai. On sent que leurs sujets sont pris d'après nature et qu'ils ont su harmoniser le tout dans un ensemble plein de grandeur et de grâce à la fois.

---

(1) Luigi Lanzi. — *Storia Pittorica della Italia.*

De l'examen de ce tableau ainsi que de tous les autres peints en collaboration par Semino et Piaggia, il résulte que les deux artistes ont toujours évité de se révéler individuellement d'une manière trop tranchante : élevés à la même école ils ont tenu à se développer sans secousses, en suivant côte à côte le chemin qui leur avait été tracé par Brea. En revanche, toutes les fois qu'ils ont travaillé pour leur propre compte, ils ont banni, comme de juste, cette retenue qui présidait à leur association. Piaggia, plus partisan de l'ancienne école que Semino, conserva jusqu'à la fin cette pointe d'archaïsme qui donne à ses peintures une beauté un peu surannée, sans nuire, cependant, à la valeur de l'artiste qui mérite d'être apprécié à sa juste valeur.

Liste des ouvrages de Piaggia :

1° La *Nativité de saint Jean Baptiste*, cathédrale de Gênes.

2° Un retable dédié à *saint Barthélemy* (1515) à l'église de Verazze.

3° En l'église Sainte-Marguerite, à Caperano, on voit un superbe panneau représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Joseph et sainte Marguerite* (1537).

4° Les fresques de l'église Notre-Dame-des-Grâces, près Chiavari (1539).

5° La modeste église paroissiale de Rovereto de Saint Pierre, possède un charmant petit tableau de Piaggia, représentant *saint Pierre entre saint Jean Baptiste et saint André*. Au-dessous de ces figures, l'artiste a représenté le *Christ en croix* et l'*Annonciation*. [1].

---

[1] Près Zoagli, pays de Teramo Piaggia, se trouvent deux petites communes : Rovereto de Saint Pierre et Rovereto de Saint André. Dans l'église de cette dernière commune il existait autrefois un superbe tableau sur bois représentant le martyre de

6° L'église de Portofino, compte parmi ses peintures un tableau représentant *saint Georges à cheval*, entouré de plusieurs saints. Piaggia peignit cet ouvrage pour un nommé Georges di Costa da Portofino, moyennant la somme de quarante écus d'or italiens.

Toutes ces œuvres sont remarquables par la bonté du dessin, l'élégance des draperies, la perspective et les figures expressives. Le coloris, quoique mou, est délicat et agréable.



Antoine Semino, se passionna pour les œuvres de la dernière manière de Ludovic Brea; cette passion le porta à étudier la méthode du Pérugin, d'où son surnom de « Pérugin de l'École génoise ». Mais, ce fut surtout après avoir vu les peintures décoratives du palais Doria, exécutées par Pierino del Vaga dans le goût de Raphaël, qu'il se lança dans la voie nouvelle tracée par ces maîtres. L'imitation est évidente dans une *Nativité*, qu'il peignit en 1535, pour l'église Saint-Dominique, à Savone, où elle est encore, et dont Ratti a vanté le beau dessin, la couleur suave et bien empâtée.

A la même époque, Semino peignit pour le compte du noble Vincent Pinello Adorno, un *Christ en croix entre la Vierge, la Madeleine et saint Jean*. Ce tableau, qui mesure 3m25 de haut, est traité d'une manière tout à fait différente du précédent : il accuse un franc retour à l'ancienne école. C'est là un caprice d'artiste, voire une condition imposée par l'ordonnateur.

Vers le mois d'avril de l'an 1537, Semino se rendit en Espagne,

---

saint André, peint par T. Piaggia. Histoire de réparer la boiserie de la sacristie, une main destructrice a coupé avec une scie ce panneau sur lequel Piaggia avait peint de main de maître un sujet important. Sans commentaires.

afin de décorer le palais de Don Alvaro di Bazan, gentilhomme de la cour de Charles-Quint. Il resta cinq ans en ce pays, où il laissa une foule de tableaux, notamment à Grenade.

De retour à Gênes, son premier travail fut de peindre diverses chambres de la maison où il habitait. Cette maison, sise rue Saint-Paul le Vieux, près Campetto, appartenait à un artiste verrier très connu, nommé Grégoire Gandolfo. Peu de temps après il reçut la commande de deux tableaux : un pour la chapelle des Grimaldi, en l'église Saint-François, de Castelletto; l'autre, destiné à l'église Notre-Dame-de-Consolation, à Gênes.

Lors de la venue en cette ville du prince Philippe, fils de Charles-Quint (1548-49), Antonio Semino, Teramo Piaggia et Agostino et Lazzaro Calvi, furent chargés par le gouvernement de la République, de diverses peintures représentant les fastes de la Maison d'Autriche et les victoires de César. Ces peintures inspirées par un sentiment adulateur, semi-païennes et semi-allégoriques, furent le point de départ de la troisième manière de Semino et de Piaggia.

Dès lors, l'affectation les conduisit vers la décadence, c'est-à-dire à la transgression des règles, aux raffinements plus ou moins morbides de la sensibilité et du style. Semino fut le plus enclin à ce dernier genre, il tâcha d'entraîner davantage Teramo, mais celui-ci qui tenait à s'inspirer toujours du passé, le suivit timidement et contribua ainsi à arrêter la décadence complète de son ami et collaborateur.



Table des noms des peintres

H

J

L

M

N

O

P

R

S

T

V

Z

Table des Matières

IV

LES PRINCIPAUX ÉLÈVES DE LUDOVIC BREA


CANNES
IMPRIMERIE V. GUIGLION
1908

